

José Fernando de Castro Branco

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

E A DOUTRINA ESTÉTICA DA “PRESENÇA”

Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas, especialidade de
Estética Literária, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Orientador: Prof. Doutor Luís Adriano Carlos

Porto

2013

Agradecimentos

Registo aqui o meu reconhecimento e a minha gratidão ao Professor Doutor Luís Adriano Carlos pela sugestão deste trabalho, bem como pela posterior atenção, disponibilidade e acompanhamento crítico ao longo das diversas fases do mesmo. Agradeço-lhe ainda as sugestões metodológicas e bibliográficas indispensáveis. Reitero, tal como no final da orientação da Dissertação de Mestrado, a fecunda experiência que o seu convívio pessoal e intelectual me proporcionou.

Agradeço a todos aqueles que, pelo seu apoio e incentivo, me ajudaram a levar a cabo este estudo e a superar os momentos de desânimo e cansaço que ao longo de trabalhos desta extensão sempre surgem.

Uma palavra final de gratidão para os meus familiares, pelo apoio e compreensão para com os sacrifícios e transtornos inerentes a um projeto de grande longevidade e intensidade.

Dans les écrits des essayistes, la forme devient destin, principe créateur de destin.

Georg Lukács, *L'Âme et les Formes*

Os continentes invisíveis presidem nosso destino.

Adolfo Casais Monteiro, *O Estrangeiro Definitivo*

O poeta é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si.

Emil Staiger, *Conceitos Fundamentais de Poética*

A crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela produ-los.

Roland Barthes, *Crítica e Verdade*

Nota Prévía

Pela extensão, novidade e diversidade da obra teórica, crítica, doutrinária e ensaística de Adolfo Casais Monteiro, entendeu-se por bem ser ela a constituir o tema e o *corpus* desta dissertação. Isto não invalida o recurso à obra poética e ficcional do autor sempre que se achou pertinente para a elaboração argumentativa do nosso trabalho ou sempre que entre esses diferentes registos se detetaram diversas ordens de correlações.

Salvo indicação em contrário, todos os livros de poesia de Adolfo Casais Monteiro são citados pela edição da sua obra poética *Poesias Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

De referir, ainda, que todas as transcrições em língua estrangeira, à exceção de textos literários ou afins, são traduzidas para português sob minha inteira responsabilidade.

Preâmbulo

Procurar-se-á neste estudo compreender e explicar algumas das facetas estruturantes da obra teórico-crítica e doutrinária de Adolfo Casais Monteiro segundo uma metodologia fenomenológico-descritiva. Toda a obra em prosa do autor integrará o arco desta dissertação; não obstante, centralizar-se-á o foco analítico numa seleção criteriosa de textos verdadeiramente representativos da globalidade da sua obra teórico-crítica, bem como do seu pensamento estético.

É sabido que Adolfo Casais Monteiro desde sempre cultivou uma efetiva desconfiança para com os métodos pretensamente científicos aplicados aos estudos do literário, colocando igualmente em causa o recurso a regras racionais e universais que pretendessem explicar os fenómenos estéticos, poéticos ou artísticos, para ele marcadamente únicos na sua realidade expressiva e não suscetíveis de serem submetidos a regras gerais pré-determinadas. Contudo, é patente que nos seus trabalhos críticos e ensaísticos frequentemente procurou suspender, ou colocar entre parênteses, a sua intrínseca tendência individualista, para pautar a sua abordagem por uma objetividade e uma neutralidade que atenuaram as marcas radicalmente subjetivas dessa sua personalidade vincada.

Em consequência da vastidão da sua obra literária, distribuída por géneros vários, entendeu-se por bem, para evitar a dispersão analítica, limitar, que não isolar, o *corpus* textual do nosso estudo unicamente aos textos ensaísticos, críticos ou teórico-críticos, enquanto veículos que nos pudessem conduzir à compreensão da importância de Adolfo Casais Monteiro no panorama dos estudos literários em Portugal, no período que decorreu entre finais dos anos vinte e princípios dos anos setenta do século passado. Esta delimitação não impedirá, naturalmente, que procedamos à convocação da sua obra poética para efeito de exemplificação e comprovação dos pontos de vista aqui defendidos, ou enquanto estratégia argumentativa para a eficácia hermenêutica ou exegética da leitura da obra. Aparentemente desigual e dispersa, essa obra é possuidora de uma unidade essencial, assente na sua voz inconfundível, bem como numa arquitetura global que engendra e abrange toda a sua escrita, independentemente dos géneros por que se expandiu.

Este estudo articula-se segundo duas partes constitutivas. A primeira compreende a atividade do autor na revista *Presença*, enquanto colaborador e diretor,

e procurará dar a ver simultaneamente em que medida Casais Monteiro fez corpo com os restantes diretores na defesa de um projeto artístico e doutrinário em unidade e fidelidade absolutas e delinear todo um perfil pessoal, crítico e poético que serviu de base à sua visão da arte, da literatura, do mundo e dos homens do seu tempo. Essa multiplicidade pessoal e existencial compõe uma personalidade ética e estética rica e complexa, que consegue, quase até ao fim, manter uma fidelidade sem hiatos para com o grupo que o acolheu e em que totalmente se integrou, procurando que essa lealdade ao projeto presencista não mutilasse as suas próprias convicções, profundamente arraigadas e duradoiras. Essa linha de pensamento era expressa ora nas páginas da *Presença*, ora noutros meios de comunicação, ora ainda na sua própria obra individualmente publicada. Seguindo em parte os seus próprios ensinamentos – “a função do crítico não é descrever – mas fazer cortes em profundidade”¹ – realçar-se-á o seu contributo de alargamento reflexivo e estético à *Presença* e a forma como a revista se enriqueceu com esta aguda visão do mundo, da literatura e da arte que Casais Monteiro protagonizava, e da qual, de certo modo, se tornou, à sua maneira, porta-voz. Neste perfil humano e artístico, focalizar-se-á a forma como o autor de *Considerações Pessoais* se situou perante as encruzilhadas sócio-históricas do seu tempo e o papel que desempenhou em relação ao paradigma crítico da época e da própria *Presença*. Noutro plano, verificar-se-á a forma nítida e inconfundível como o autor se posicionou não só em relação ao Primeiro Modernismo, aos seus autores, obras e paradigma estético e poético, mas também em relação ao movimento neorrealista com o qual em simultâneo coexistiu, e até que ponto circunscreveu à sua volta uma zona intermédia, e de interseção, entre essa visão marxista, devedora do materialismo dialético, e o pensamento ético e estético marcadamente liberal, mas de certa forma neutro, ou de certa impassibilidade política, do grupo da *Presença*.

Toda a atividade da revista se concentrava nas obras e autores e na sua divulgação junto de um número tendencialmente crescente de leitores, numa ação comunicativa de largo espectro para a realidade nacional. Através dessa ação, prolongava-se a *durabilidade* das obras e a memória dos autores junto do público interessado, desencadeando-se assim uma verdadeira receção, pela prevalência dada à diversidade de leituras críticas, especializadas, mas também expandindo o raio de ação

¹ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961, p. 63.

junto do leitor *médio*. A *Presença* assume-se como um pólo crítico central, como uma instância de autoridade, que não autoritária.

Procuraremos, na primeira parte, de âmbito presencista, não tanto recensear poéticas e poetas no interior da revista, com a exceção óbvia de Adolfo Casais Monteiro, mas fazer o levantamento global da consciência teórico-crítica e doutrinária de uma geração de autores que tomou em mãos a tarefa de uma renovação da prática literária em Portugal.

Na segunda parte do estudo, percorrer-se-á um conjunto representativo dos textos teóricos, críticos e doutrinários de Casais Monteiro, de modo a estabelecer entre eles uma coerência temática, problematizante e reflexiva, bem como as linhas analíticas e a ordem de pensamento a que se subordinaram. Pretende-se inscrever a figura de Casais Monteiro no interior da *Presença* e, por extensão, no panorama crítico-literário desse tempo, em que a energia modernista desordenada de matriz vanguardista das primeiras décadas do século daria lugar a um princípio de estabilização e moderação tendente à consolidação de práticas abrangentes e inclusivas do leitor mediano. Sentindo a ação das forças centrífugas e centrípetas da sua época, a *Presença* experimenta a necessidade de autonomizar o literário e desenvolver o crítico e o reflexivo em vista à alteração ordenada e gradual da situação anquilosante mais recente e a reapresentação dos mitos de *Orpheu* a um público que os desconhecia. Essa atividade modernamente suavizada, interpretante, compreensiva, em todos os sentidos do termo, prolongou-se para além do tempo vital da publicação pela mão dos seus principais representantes, onde o nosso autor assumiu um papel relevante.

Aqui, dar-se-á conta do percurso do crítico e do ensaísta e, implicitamente, do poeta Adolfo Casais Monteiro, que deixou para a posteridade uma visão panorâmica e um testemunho existencial da literatura portuguesa que não pode ser ignorado para a compreensão geral do pensamento poético e estético desse segmento temporal, marcado indelevelmente por esse pano de fundo que foi a ditadura salazarista. Não há em Casais Monteiro um percurso linear: ele sofre de um espírito inquieto, em errância, impulsionado pelos movimentos pendulares do seu mundo, quer no campo literário quer no histórico-social. O certo é que este movimento de certa forma simétrico entre *Orpheu* e *Presença* foi compreendido e lucidamente interpretado por Casais Monteiro, e dessa focalização aguda sobre o interior desses movimentos, dialeticamente

atuantes, se pode concluir que nem *Orpheu* foi o caos vanguardista que alguns parecem defender, para salvaguardar o trabalho reordenador da *Presença*, nem esta é a caricatura retrógrada que outros têm redesenhado. A revista equilibra o nacional e o universal, partindo de uma *província* mais mítica que geográfica para daí absorver o suplemento de autenticidade e de identidade que os pusesse a salvo da dissolução cosmopolita, bem como o reforço da defesa de uma identidade individual não esbatida ou disseminada no social.

Apesar da vastidão da sua obra crítica, as linhas mestras do seu pensamento mantêm uma notável coerência: a sua evolução apoiou-se numa vasta e atualíssima, para a época, bibliografia e em modelos sólidos quer ao nível de autores criteriosamente selecionados, e eleitos como referências, quer ao nível das obras que mais intensamente marcaram o pensamento europeu e americano entre as décadas de trinta e sessenta. Naturalmente, ao nível da intensidade expressiva, do excesso de entusiasmo, da vibração das polémicas, do fascínio pelos que admira e da aversão aos que detesta, há uma evolução ao longo das suas quatro décadas de actividade como escritor; o tempo não lhe deforma o carácter nem a personalidade, mas torna-o mais moderado, mais conciliador, mais abrangente, que não condescendente, ao nível de obras e autores que inicialmente estariam fora do seu arco de referências.

Casais Monteiro, em certas circunstâncias, intui lucidamente os grandes problemas da crítica e da estética, sem no entanto possuir ainda os instrumentos teóricos e analíticos para os problematizar de forma rigorosa². Sequer está por essa altura na posse de um léxico compatível para explicar as situações estéticas que vão ser desenvolvidas por obras ou por autores surgidos posteriormente, ou por autores seus contemporâneos que por vicissitudes múltiplas ele não tinha ainda tomado conhecimento, nem dos respetivos dados crítica e teoricamente mais avançados. Às vezes, como Vieira Pimentel aponta com pertinência, cai num ou noutro “deslize, [...] não encontra a linguagem exata, ideal, precisa, realmente nova, para veicular essas ‘transformações profundas’”³. Em determinadas circunstâncias, utiliza os conceitos de forma redutora, como é o caso do conceito de “formalismo”, que por norma usa para referir simplesmente os esquemas métricos, fónicos ou estróficos do poema,

² Cf. Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» — Tradição e Modernidade*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987, pp. 568 – 570.

³ *Idem*, p. 572.

elementos de mera exterioridade sonora, não se verificando o uso em profundidade do conceito decorrente dos estudos linguísticos de Saussure ou Hjelmslev, por exemplo, onde a indissolubilidade entre forma e conteúdo é cabalmente demonstrada. Por vezes, Casais Monteiro parece ressentir-se dessa limitação teórica em relação ao arco largo da sua ambição doutrinária e crítica, mas, como ele próprio refere, faz o seu caminho caminhando. Assenta, ao longo do tempo, coerentemente, a sua ação crítica em conceitos básicos firmemente sedimentados desde os tempos áureos da *Presença*, que ele vai readaptando e reatualizando às novas situações – modulando pontos de vista, refazendo argumentos atinentes à superação das referidas fragilidades. Torna-se portanto, com o tempo, menos impetuoso, mais consistente na doutrinação crítica, mais consciente dos limites da literatura e também do poder transformador da *revolução* modernista.

Não procuraremos aqui acompanhar o percurso literário de Adolfo Casais Monteiro seguindo a cronologia da publicação dos artigos e dos livros, nem subdividindo a sua obra crítica em compartimentos temáticos, visto que essa obra, pela sua diversidade e impetuosidade, foge a esse tipo de simplificações e avança irregularmente segundo reiteraões de princípios, linhas de força, incidência de posições no contexto dos problemas do seu tempo e a consciência estética do labor literário. Tanto mais que uma esquematização operatória desse tipo correria o risco de inoperância funcional perante uma obra extensa, múltipla, diferenciada, proteiforme. Talvez sejam criticamente excessivas as palavras de Vieira Pimentel quando diz que Casais Monteiro foi “sinuoso e casuístico”⁴, mas foi de tal maneira intenso, imprevisível, múltiplo, diversificado, que não nos parece que a sua produção pudesse ser integrada com eficácia e proveito numa segmentação rígida⁵.

Possuidor de um saber literário e filosófico significativo e de uma sensibilidade estética aguda e plural, Casais Monteiro abordou diversas manifestações artísticas: da poesia ao teatro, do romance à crítica, do cinema à pintura. Sob uma aparência polémica e intempestiva, um profundo sentido de equilíbrio e da conciliação

⁴ *Idem*, p. 578.

⁵ O método adotado ao longo deste trabalho, reitera-se, é o de numa primeira parte estabelecer as coordenadas do que foi a atividade teórica, crítica, doutrinária e de divulgação estética, poética e literária, tendo como preocupação deixar claro o papel marcante de Casais Monteiro na atividade da *Presença*, como colaborador desde os primeiros números, concretamente em finais de 1928, N° 17 da revista, mas sobretudo como diretor, em substituição de Branquinho da Fonseca, a partir do N° 33, de Julho - Outubro de 1935, e na segunda parte centrar a abordagem nos grandes tópicos da obra crítica e ensaística do autor, à luz dos parâmetros, dos métodos analíticos, da caracterização, dos conceitos e da linguagem da Teoria da Literatura e da Estética Literária.

de aparentes oposições, que lhe permitiram ser considerado, por escritores de todos os quadrantes do tempo, uma espécie de autor charneira da *Presença*, estabelecendo pontes, alargando o espaço da revista, o seu raio de ação. A literatura é para ele um mundo complexo, sintético e sincrético, que concilia vertentes aparentemente distantes e até contraditórias:

A literatura possui tão diversas finalidades aparentes que não é nada para admirar serem contraditórias as suas definições. E podemos até perguntar-nos se tal diversidade será apenas aparente; se, na realidade, a literatura não terá de facto diversas finalidades, todas elas legítimas, as quais poderão mesmo convergir numa obra única, e não apenas fazer da literatura uma constelação na qual cada estrela teria o seu brilho próprio. Por outras palavras, menos metaforicamente: pode supor-se que determinada obra valha ao mesmo tempo em diversos planos, exista, funcione, segundo diversos valores, que seja, por exemplo, autêntica como expressão social e também como pura poesia; como *mensagem* religiosa, e como revelação de um problema bem material; como expressão de refinada depuração estética, e como revelação de um drama coletivo⁶.

A compreensão avançada do Primeiro Modernismo, o lançamento de uma ponte para o Neorrealismo, a sensibilidade com que captou a essencialidade revolucionária do Surrealismo, são momentos criticamente altos do seu percurso de escritor, que lhe granjearam admiração ou aversão, raramente indiferença, e em qualquer caso o respeito intelectual de quase todos. E isso não é prova de incoerência ou de um percurso errático, mas da compreensão da essência plena da diversidade, da multiplicidade de sentidos que emanam de uma obra esteticamente superior.

O *corpus* deste trabalho assenta pois na obra teórica e crítica do autor, intimamente integrada na *literatura de ideias*, na problematização da função crítica, na reflexão teórica e doutrinária, na abordagem à luz dos ensinamentos da historicidade hermenêutica e da leitura enquanto receção fundada numa tradição geracional que atribuiu um sentido dinâmico à obra, e que se funda numa legitimação pela palavra que diga o literário e diga o texto enquanto literário⁷.

A *Presença* assumiu-se, sem dúvida, como uma instância legitimadora, a palavra que diz o literário, que o integra numa tradição nacional e europeia dinâmica, constantemente reatualizada. Ainda a representação do literário sob o ângulo do estético: o estético igualmente dito pelo literário e o literário submetido ao filtro

⁶ Adolfo Casais Monteiro, ob. cit., p. 86.

⁷ Cf. Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994, p. 476.

subjetivo e sensível do estético. Mas, reitera-se, a obra poética e romanesca de Casais Monteiro servir-nos-á de contraponto, de teste de coerência e coesão, para dilucidar pontos de vista, comprovar linhas de força e estabelecer relações de causa e efeito entre o seu pensamento teórico e a sua prática poético-literária, e vice-versa. Em paralelo com o nosso discurso teórico-crítico, recorrer-se-á, com relativa frequência, à citação, sobretudo da obra de Casais Monteiro, enquanto argumento retórico de comprovação das nossas teses, mas igualmente como uma espécie de discurso paralelo do autor que, simultaneamente, vigie e seja vigiado, ou, recorrendo aos ensinamentos de Bakhtine, proceda ao estabelecimento de um diálogo profícuo no interior da reflexividade própria deste trabalho. Muito na linha do que Eduardo Prado Coelho afirmou sobre um ensaio de Mário Sacramento versando a obra de Fernando Namora: “[...] Sacramento retira-se discretamente para deixar a palavra aos críticos que sobre ela escreveram”⁸. Algo de semelhante detetou Tzvetan Todorov nos textos de Genette, nomeadamente em *Figures* (Seuil, 1966), concluindo que “a longa e frequente citação não é um acaso nos textos de Genette, é um dos traços mais característicos do seu método: o poeta, tal como ele, pode exprimir o seu pensamento, assim como ele fala a par do poeta”⁹. Procuraremos, portanto, com a obra poética e sobretudo teórico-crítica de Adolfo Casais Monteiro, seguir os ensinamentos do grande mestre francês, deixar que o criticado e o discurso criticado caminhem em paralelo com o discurso crítico ou analítico, ou com a leitura recetiva da obra de Adolfo Casais Monteiro que neste tempo e nesta circunstância um determinado *leitor* entendeu empreender.

⁸ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 124.

⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 48.

1ª Parte

1 – *Presença*: Identidade e Ação

1.1 - Realidade e Mito

Coimbra, 10 de Março de 1927, respetivamente o local e a data do surgimento do primeiro dos cinquenta e seis números da *Presença*. Os diretores da revista são nada menos que três: José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, e os primeiros colaboradores: Afonso Duarte, António de Navarro, Abel Almada, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, a que imediatamente aderiram Carlos Queiroz, Miguel Torga, Alberto de Serpa, Francisco Bugalho, Saul Dias, João Falco, pseudónimo da escritora Irene Lisboa, e Adolfo Casais Monteiro. A estes elementos se juntam os homens de *Orpheu*, recebidos com deferência pelos presencistas. Os veteranos de *Orpheu* fariam da *Presença* a sua casa: Fernando Pessoa – figura tutelar, por todos reconhecido como poeta cimeiro, admirado acima de todos por Casais Monteiro –, Luís de Montalvor, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal e Ângelo de Lima aí veem publicados os seus textos. Outros colaboradores preservaram um estatuto de certa independência, mantendo alguma distância, ou reserva, em relação a determinados pressupostos da Folha, mas aderindo a um projeto estético, poético e reflexivo que reputavam de essencial no contexto do marasmo cultural do país. São eles criadores literários como Vitorino Nemésio, Tomaz Kim, Mário Saa, António Botto, Pedro Homem de Melo, António de Sousa, Afonso Duarte ou João de Castro Osório, que comprovam o carácter aberto e plural da *Presença*¹. Aí publicariam também os homens da *Poesia Social*, que iriam estar na base do movimento neorrealista: José Gomes Ferreira, Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio e Joaquim Namorado. Tratava-se portanto de um núcleo alargado de colaboradores já com um papel ativo na tentativa de renovar o meio cultural

¹ Cf. Vieira Pimentel, *A Poesia da Presença (1927 – 1940) Tradição e Modernidade*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1987, pp. 51 – 53, e João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 141 – 144.

português, com participações concretas, ainda que efémeras, noutros projetos de divulgação artística, literária, cultural ou filosófica².

Quando um conjunto diversificado de escritores, sobretudo poetas, se reúne em volta de um projeto deste tipo, de índole nitidamente coletiva, há implícito um impulso generoso e altruísta que impele o indivíduo em direção ao outro, numa intersubjetividade humana que, não apagando o natural individualismo, essência indeclinável de um criador, o atenua, ou lhe dá uma tonalidade representativa do humano. Assim vê Casais Monteiro a produção da *Presença*, e, referindo-se às revistas literárias na sua globalidade, conclui “que a finalidade destas não é apenas a expressão individual de cada um dos seus colaboradores mostra-o, se outras provas não houvesse, este facto significativo: quando nova tendência se afirma numa manifestação coletiva deste género, já todos ou pelo menos grande parte dos seus colaboradores tinham no seu ativo, ou colaborações noutras revistas, ou até livros publicados”³. Uma decisão coletiva como a *Presença* recusa portanto o calculismo e o egoísmo, age em função de um espírito de missão, de uma intencionalidade genuína e solidariamente empenhada:

Uma atividade intelectual que implica a consciência de uma finalidade independente da obra individual dos seus participantes, como é a condução pelas águas raramente calmas da vida literária de uma revista de ‘opinião’, de uma forma de comunicação que se destina a exercer sobre o espírito público um tipo de ação caracterizado pelo desinteresse, pois que, evidentemente, só a má fé pode supor (como sempre supõe, é certo) que as revistas têm como objetivo a propaganda dos que nelas escrevem. [...] Individualmente, cada um teria muito maior facilidade de alcançar o sucesso sozinho, e abstendo-se de tomadas de posição que o isolam dos ‘instalados’, e são muito mais próprias para lhes fechar do que para lhes abrir portas⁴.

De Coimbra, sede e lugar de partida, advém o carácter *provincial* da *Presença*, no dizer de David Mourão-Ferreira, que quer expressar um espírito genuíno, ligado à terra, saudavelmente distanciado dos saturados ambientes citadinos ou cosmopolitas das grandes metrópoles que caracterizaram os movimentos modernistas e vanguardistas

² Cf. Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985, pp. 282 – 283.

³ Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, Lisboa, INCM, 1995, p. 16.

⁴ *Idem*, p. 17.

do início do século⁵. O que nos remete para muito do ensaísmo de Cesare Pavese sobre os “provincianos”, escritores oriundos do interior profundo da América que, na primeira metade do séc. XX, renovaram e instilaram sangue novo à literatura americana e mundial, num segundo momento⁶. Mas, verdadeiramente, Coimbra limitava-se sobretudo a ser a sede da revista e o ponto de confluência de muitos dos colaboradores provenientes de diversas origens, nomeadamente escritores vindos do Norte, em especial do Porto, e de outras regiões interiores, dispostos, também eles, a acrescentar uma nova força expressiva e renovadora à linguagem literária do país. Fundamentalmente, visava-se um equilíbrio entre o regionalismo e o nacionalismo, por um lado, e os excessos do cosmopolitismo, que rasuram as raízes, por outro⁷. Uma boa parte desses jovens escritores – com a notável exceção de Afonso Duarte, poeta já à altura com vasto currículo e merecidamente consagrado – que dão corpo ao núcleo inicial da *Presença* já tinham, apesar dessa juventude, participado noutras aventuras editoriais, com destaque para as duas revistas unanimemente consideradas como a

⁵ David Mourão-Ferreira, por mais de uma vez, refere esta distinção entre *provincial* e *provinciano*, precisamente acentuando as raízes não ligadas ao centralismo lisboeta e à sua “civilizada hipocrisia”, e sublinhando, saudavelmente, a ligação de um movimento cultural da dimensão da *Presença* ligado a uma cidade média, afastada dos grandes centros nevrálgicos de Lisboa e Porto. Insistiu ainda no termo “provincial” para não associar à revista o termo *provinciano*, com as conotações negativas que esta palavra tem no universo português. Não obstante, Gaspar Simões, reconhecendo e assumindo o carácter provincial da *Presença*, cingindo-se aos factos, considerou que não passaria de um eufemismo a distinção entre os termos, inclinando-se para o tom crítico, ou sarcástico, que teria sido imprimido por David Mourão-Ferreira: “De facto, não nos custa reconhecê-lo: o movimento da *Presença* foi de condicionamento ‘provincial’, eufemismo adotado por alguém que lhe não quis chamar ‘provinciano’”. Ver João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 83.

⁶ Cf. Cesare Pavese, *La Literatura Americana y Otros Ensayos* (1951), Barcelona, Debolsillo, 2000, pp. 37 e ss.

⁷ Cf. Vieira Pimentel, *A Poesia da Presença* (1927 – 1940) *Tradição e Modernidade*, ob. cit., pp. 64 e 65. Deve dizer-se que Casais Monteiro, apesar de considerar a tese de Mourão-Ferreira como *fecunda*, põe sérias objeções a essa qualidade de *provincial*; antes de mais distingue o provincialismo crítico do provincianismo da capital, contra o qual se insurgiram os homens modernos e cosmopolitas de *Orpheu*. Assim, do provincialismo da *Presença* advém-lhe o forte “espírito crítico”, a “persistência”, “a realização de um programa”. Mas, ao contrário do que afirmava David Mourão-Ferreira, a grande força da *Presença* não residia em Coimbra mas a norte, nomeadamente no Porto. E, posteriormente, referindo-se a Régio, seguindo de perto o célebre diagnóstico pessoano do provincianismo português em relação à admiração pelas grandes metrópoles, Casais Monteiro destaca a grandeza do autor de *A Velha Casa*, entre outras razões, por recusar a provinciana admiração pelo que é estrangeiro: “A obra de José Régio mostra precisamente que ele não pretende ser moderno à moda ‘lá de fora’; não é possível filiá-lo a nenhuma corrente estrangeira; tudo o que se escreveu neste sentido é lamentável prova de ignorância da obra dos escritores modernos dados como ‘mestres’ de José Régio, Proust e Gide, por exemplo. Ora em tudo isto não há oposição Lisboa – Coimbra, ou Lisboa – província. O erro que diminui o interesse do citado ensaio de David Mourão-Ferreira é precisamente a suposição de que Lisboa não seja província. O seu engano vai ao ponto de não ter visto que o famoso artigo de Pessoa sobre ‘O provincianismo português’, citado em apoio da sua tese, não se fundamenta na oposição Lisboa-província, mas Portugal-Europa, ou Portugal-civilização, nesse artigo, é o provincianismo de Portugal que está em causa”. Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., pp. 64 e ss.

gênese da *Presença*, ou uma espécie de *Presença avant la lettre*. Estamos a referir-nos à *Byzâncio* (1923), com cerca de dez meses de duração, entre Março de 1923 e Janeiro de 1924, e à *Tríptico* (1924), cujo prazo vital se prolongou exatamente por um ano: curiosamente, de 24 de Abril de 1924 a 25 de Abril de 1925. Antes delas, embora com menor relevância, tivemos ainda *A Crisálida* (1921) e *Arion* (1923), nas quais alguns dos futuros colaboradores da *Presença* também participaram.

Mas foi sobretudo na *Bysâncio* e na *Tríptico* que alguns poetas que se destacariam na *Folha de Arte e Crítica* deixaram a sua marca, já muito nítida: Alexandre de Aragão, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, Vitorino Nemésio, José Régio, António de Sousa, Afonso Duarte, Branquinho da Fonseca, Alberto de Serpa, entre outros, contam-se entre os que aí iniciaram ou desenvolveram o seu percurso literário. Percurso feito e experiência adquirida no mesmo lugar e na mesma ambiência social e cultural, o espaço coimbrão, limo onde haveria de fermentar a futura *Presença*. Como bem observa Vieira Pimentel, não só a *Presença* não surge do nada como, correlativamente, “o interesse que hoje *Bysâncio* e *Tríptico* nos despertam, devem-no à projeção retroativa que lhes empresta a *Presença*”⁸. Alguns dos conceitos programáticos destas revistas vão transitar, no todo ou em parte, para a *Folha*, bem como a ideia da abertura à colaboração de artistas plásticos, já anteriormente concretizada em ambas. A *Bysâncio* assumiu-se também, de forma abrangente, como uma revista “de artes e letras”, e teve no respeito absoluto pela diversidade de pensamento e criação o seu conceito chave. Contudo, deve dizer-se que as duas revistas atrás mencionadas não se encontram, do ponto de vista das bases estéticas e literárias, no mesmo plano: a *Bysâncio* ainda repercute os tópicos mais tradicionalistas do decadentismo, do nefelibatismo, de um certo requinte neo-simbolista a que associa um pós-romantismo saudosista, esteticista e finessecular⁹.

⁸ Vieira Pimentel, *A Poesia da Presença* (1927 – 1940) *Tradição e Modernidade*, ob. cit., p. 527 e João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 145 e 147. Este explicita os dois afluentes que viriam a formar o forte rio da *Presença*: “Estava, portanto, formado o centro de um agrupamento que iria reunir, por um lado, o setor oriundo de *Bysâncio* – José Régio, Alexandre de Aragão, Fausto José, Abel Almada, António de Navarro, Edmundo de Bettencourt – e, pelo outro, os que se haviam iniciado em *Tríptico* – Branquinho da Fonseca, o autor destas linhas [Gaspar Simões], Afonso Duarte, Guilherme Filipe, António de Sousa, Vitorino Nemésio”. *Idem*, pp. 155-156.

⁹ Cf. *Idem*, pp. 527-528. O texto de abertura do 1, de Março de 1923, cabe a Alexandre de Aragão e desenvolve de forma ornamental, decadentista, verdadeiramente bisantina, o tema “Do Sentido de Bysâncio” enquanto exímia síntese da arte greco-romana e não enquanto “sobrevivência híbrida”, ou degradada, dessa arte suprema. A importância deste texto para o nosso trabalho reside precisamente na abertura de um projeto, de uma publicação essencialmente literária, pela arte: escultura, pintura, cerâmica, arquitectura e não, como habitualmente, pela literatura. Mas, se nos

Nela colaboram nomes tão importantes (até do ponto de vista de uma futura ação na *Presença*) como José Régio, António de Sousa, Vitorino Nemésio, Fausto José e Edmundo Bettencourt.

A *Tríptico* é acompanhada do subtítulo eclético *Arte, Poesia e Crítica*, o que desde logo mostra, de forma ainda mais nítida que a *Bysâncio*, o quanto ela se assume como uma espécie de gérmen da futura *Presença*. Na *Tríptico*, a ação crítica da literatura e da arte assume já uma posição de certa relevância e a apontar o rumo do que viria a configurar igual atividade na *Folha*. Aí colaboraram igualmente futuros autores da *Presença*, e muitos deles transitando da *Bysâncio*, como António de Sousa, Vitorino Nemésio, Branquinho da Fonseca, José Régio, Alberto de Serpa, a que se juntam nomes respeitados de épocas anteriores como Afonso Duarte, Teixeira de Pascoaes, Augusto Casimiro, Alfredo Brochado ou Américo Durão. A estes elementos associam-se ainda outros relativamente desalinhados, mas altamente consagrados, como Raul Brandão e Aquilino Ribeiro. Seguindo uma linha neo-romântica, bem longe das águas revoltas do Primeiro Modernismo, esta revista ainda não questiona seriamente o *status-quo* vigente, se bem que a própria intencionalidade dos últimos nove números saídos a público já deixe entrever sinais visíveis de mudança¹⁰.

A estes factos juntam-se outros acontecimentos significativos, entre os quais se salienta a apresentação da tese de licenciatura de Régio à Universidade de Coimbra, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, que nas edições seguintes ostentará o título de *Pequena História da Moderna Literatura Portuguesa*, e que parte do Romantismo até ao próprio presente de escrita do seu autor. São, como adiante se verá, significativas para a produção e orientação estética da *Presença* essas balizas temporais do ponto de vista literário: o Romantismo e o Modernismo. Perante o poder académico do tempo, conservador e passadista, o jovem estudante empreende um ato arrojado ao optar por dar testemunho, *in loco*, da sua própria circunstância, com o risco que a falta de distanciamento temporal sempre acarreta em matéria de avaliação literária ou artística. Nessa dissertação, já é possível detetar as sementes que

debruçarmos atentamente sobre a produção literária desta revista, poderemos observar que a *Presença* em relação à *Bysâncio* representou mais uma real necessidade de viragem do que propriamente de continuidade. Salvo dois poemas e um texto crítico de Régio, “Soneto dos Vencidos”, “Humorismo a 40º de Febre” e “Raul Brandão – e os seus dois Últimos Livros”, em que é já possível detetar o Régio poeta e crítico que se seguirá, a incomensurável distância da restante matéria poética e ficcional aí publicada; com exceção do aí dado à estampa por Vitorino Nemésio.

¹⁰ Cf. Vieira Pimentel, *A Poesia da Presença (1927 – 1940) Tradição e Modernidade*, ob. cit., pp. 67 e ss.

marcarão o consulado crítico e teórico de José Régio na *Presença*, bem como os caminhos e opções dos quais, no essencial, nunca se desviará¹¹. São eles a aproximação cautelosa, e de certa forma cética, aos aspetos vanguardistas do Modernismo, a ideia de um modernismo não entendido enquanto escola, corrente ou divisão periodológica da literatura, mas enquanto tipologia: visão atual, presentificada e intemporal da criação, movimento dinâmico com uma ordem, uma harmonia, uma organização e uma direção próprias, e nessa medida indissolúveis. Estes fatores fazem com que esse modernismo não se disperse em experiências ineficazes e integre em si uma durabilidade e uma classicidade intrínsecas. Num reconhecido ensaio, Luís Adriano Carlos fixaria esta temática numa fórmula sintética: “o Classicismo Modernista de José Régio”¹². Esta classificação da arte e da literatura – moderna, mas filiada numa tradição clássica – é uma das linhas que, segundo o diretor da *Presença*, caracterizavam a arte moderna, que dava prioridade ao instinto, à intuição, àquilo que de mais profundo e obscuro individualizava o ser humano criador, mas não prescindia, em simultâneo, de uma ordem, um equilíbrio essencial, uma organicidade própria. Fundamentalmente, este modernismo regulador, equilibrado, que alguns pretenderam remeter para uma espécie de pré-modernismo, não se confundia com o vanguardismo, as experiências radicais, *pour épater le bourgeois*, do início do século. Há, porém, uma genuína vocação inovadora de libertação da palavra e dos temas, tal como uma firme rejeição de todos os tipos de excessos retóricos, sob formas nacionalistas e saudosistas que, apagada e fria já a breve chama de *Orpheu*, proliferavam no desagregado panorama das letras portuguesas. Acresce que a *Presença*, nos seus símbolos poéticos com a correspondência gráfica e plástica, nos seus símbolos artísticos, na sua própria configuração de linguagem, não só liberta a expressão como adivinha, ou intui, ela própria uma moderna manifestação estético-expressiva, dando forma a um modo muito próprio de expressionismo. Depois, há a retoma e a ressurreição da mensagem de *Orpheu*, reatualizada por uma consistente e sistemática valorização crítica, reafirmando e consagrando as mensagens e as práticas daqueles que os presencistas erigiram, com humildade, em mestres. Se Casais Monteiro não hesita, apesar da admiração sem reservas por Almada e sobretudo Sá-Carneiro, em eleger Fernando Pessoa como a figura suprema e seu mestre, já, se não a razão, o coração de

¹¹ Cf. *Idem*, pp. 78 e ss.

¹² Cf. Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, sep. de *Línguas e Literaturas*, XIII, Porto, 1991, pp. 103 – 133.

José Régio pendia, de entre os modernistas de *Orpheu*, para Mário de Sá-Carneiro, o seu modelo de autor, de esteta e de poeta. Embora já nesse tempo, assinala-se, não tivesse dúvidas em considerar Fernando Pessoa como “o mais original, o mais completo e o mais poderoso dos nossos modernistas”¹³, demonstrando que não confundia o seu juízo de gosto com o seu juízo de valor.

A estes eventos, de certa forma fundadores, se junta ainda em Coimbra a publicação de *Manifesto*¹⁴ (1925), de reminiscências futuristas, que vem assinado com os pseudónimos de Óscar, Pereira São-Pedro, Tristão de Teive e Príncipe de Judá, quatro nomes que hão-de corresponder precisamente a quatro futuros colaboradores da *Presença*. São eles Mário Coutinho, Celestino Gomes, Abel Almada e António de Navarro¹⁵. Estas e outras pulsões no âmbito da ação estética e literária, surgindo na pacatez de Coimbra, microcosmo que enquanto sinédoque não deixava de representar o estado global do país, faziam prever o surgimento de projeto de maior monta. Esse desejo latente iria ser preenchido pelo surgimento da *Presença*, que desde início foi clara a definir as suas prioridades e metas, bem como na demonstração de uma rebeldia controlada e de uma independência crítica que iria exhibir ao longo de mais de uma década¹⁶.

É sem dúvida invulgarmente durável, para os hábitos nacionais, o projeto presencista. Mas nem só da longevidade deriva o prestígio e a relevância cultural da *Presença*; a sua influência exerce-se na condução da dinâmica crítica, estética e literária do país durante a sua vigência¹⁷. A estreita colaboração entre os mais jovens e

¹³ José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa, Inquérito, 1936, p. 56.

¹⁴ Esta publicação não se confunde com a revista *Manifesto*, editada igualmente em Coimbra entre Janeiro de 1936 e Julho de 1938, e que vigorou em paralelo com a *Presença*. Teve a dirigi-la os presencistas Miguel Torga e Albano Nogueira, e colaboradores tão destacados como Vitorino Nemésio, Afonso Duarte, Paulo Quintela, Sílvio Lima e Bento de Jesus Caraça, entre outros.

¹⁵ Cf. Vieira Pimentel, ob. cit., p. 536 e ss.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A durabilidade do projeto presencista assenta igualmente na verdadeira confluência de atividades estéticas, poéticas e doutrinárias que aí desaguam, e é essa abrangência, essa ideia integradora que valoriza sobremaneira a revista, como sublinha Jacinto do Prado Coelho: “Não só a atividade crítica (melhor: de reflexão estética e de crítica literária) é fundamental para a definição do movimento da *Presença* como se dá a circunstância de os seus mais notáveis teorizadores e críticos serem simultaneamente romancistas ou poetas ou dramaturgos, de modo que a experiência pessoal da chamada ‘criação’ literária alimenta a sua crítica, enquanto esta prepara ou orienta a sua ‘criação’ literária. Justifica-se o subtítulo da revista ‘Folha de Arte e Crítica’, a marcar uma diretriz”. Ver Jacinto do Prado Coelho, “A Crítica Presencista” in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 259. Deve dizer-se, não obstante, que esta ligação, nos termos em que é delineada por Jacinto do Prado Coelho, é efetiva, mas de modo algum se pode ler enquanto transposição direta de um projeto teórico para uma consubstanciação prática à maneira de alguns projetos vanguardistas do princípio do século. É perfeitamente verificável, por exemplo, uma certa distância entre a teorização de Adolfo Casais

os mais experientes, entre poetas puros e teóricos foi claramente conseguida e tornou-se uma das imagens de marca da revista. De facto, na *Presença* coabitavam pacífica e frutuosamente criadores de diferentes gerações, origens e percursos filosóficos, ideológicos, literários e artísticos, numa simbiose que a todos reciprocamente enriquecia. Procurava-se a confluência de esforços e capacidades para agitar o marasmo literário e cultural em que o país se encontrava, através da criação no público de hábitos de leitura, de crítica, de fruição e frequência das várias formas de arte. Este espírito de corpo, independentemente do que os dividia, manifestava-se em coletivo, tanto mais que, segundo diagnosticava Casais Monteiro, “essas esperanças comuns, essa convergência e coincidência de aspirações tomam quase sempre, na nossa época, a forma de publicações coletivas”¹⁸.

Um nome há que se destaca pela sua onnipresença do princípio ao fim do trajeto presencista. Ele está presente em todos os momentos que precederam a revista (as três outras curtas revistas surgidas e a tese de licenciatura atrás mencionada), nos cinquenta e seis números que constituíram o espólio material da *Presença* ao longo dos mais de treze anos da sua vida útil e, após o desaparecimento desta, quando os ideais presencistas foram por ele mesmo, a solo, continuados, preservados e divulgados. Estamos, claro, a referir-nos a José Régio¹⁹. Raramente um homem se confundiu tanto com um projeto literário em Portugal como no caso de Régio e da *sua* revista. Desse pólo centrípeto, só Adolfo Casais Monteiro parece emergir, ter uma voz dissonante. Sem menosprezo para o labor incansável de Gaspar Simões – o *crítico da Presença*, mas cujo pensamento passou à posteridade por um estilo próprio, por uma vasta produção de massa textual, porém não tanto pela consistência da sua crítica. É pois José Régio quem se funde e confunde com a *Presença*: é clara e indiscutível a sua

Monteiro, de índole tipicamente presencista, nessa sua primeira fase após a entrada na revista como diretor, e a sua prática poética. Com a exceção reconhecida do seu primeiro livro, *Confusão*. Pelas linhas programáticas que segue e pelos autores que lhe servem de referência, a sua prática poética, em muitos momentos, é claramente mais desalinhada, quer do ponto de vista temático quer do ponto de vista formal, do chamado *presencismo*, visando novos caminhos para a linguagem mais virados para a lição órfica. Essa distinção é igualmente assinalada, entre outros, por João Pedro de Andrade em *A Poesia da Novíssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943.

¹⁸ Casais Monteiro, ob. cit., p. 16.

¹⁹ João Gaspar Simões, ao mesmo tempo que destaca o carácter pioneiro da *Presença*, pelas suas características, no âmbito das letras portuguesas, não deixa de dar destaque ao papel de José Régio em todo o processo, e sobretudo à sua evidente polivalência, trabalhando todos os géneros num superior grau de qualidade e exigência: “Só a *Presença*, porém, a verdade diga-se, e em larga escala graças a José Régio, fez aparecer entre nós pela primeira vez, associadas num mesmo movimento, o génio criador e a doutrinação crítica, a literatura propriamente dita e a filosofia estética”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 29.

autoridade pessoal, moral, intelectual e literária na orientação da *Folha*. Eunice Ribeiro define com fundamento a relação de José Régio com a *Presença*: “Régio não é o ‘mestre’ da *Presença*, o seu mentor programático, ou apenas o seu diretor: ele é, assim o cremos – e no exacto sentido do seu pluralismo estético – senão a própria *Presença* (em ‘espírito’...), pelo menos, aquela *Presença* que indubitavelmente mais se destaca de entre as ‘presenças’ que congrega a revista de 27, até porque dele parte e por sua pena se manifesta em (anti)doutrina aquela outra ideia de abrangência estética que assistiria à publicação coimbrã e que lhe lograria alguma mal disfarçada desorientação”²⁰.

Será justo observar-se que não parece haver em momento algum, da parte de Régio, o exercício de um poder autoritário, sequer emanando de uma concepção pessoal ou egocêntrica de liderança; não é de seu timbre, não faz parte da sua idiossincrasia; a sua ação é quase consensual e a sua autoridade exerce-se de forma natural. A sua função é sobretudo a de “aglutinar tendências e sensibilidades, na capacidade de construir um programa e de traçar um ‘ideário’ estético que oriente flexivelmente a atividade dos vários intervenientes no processo”²¹. Os primeiros três textos a abrir os primeiros números da *Presença*, – “Literatura Viva”, “Classicismo e Modernismo” e “Da Geração Modernista”, a que acresce “Literatura Livresca e Literatura Viva”, a abrir o N° 9 – são, sem dúvida, pela sua visão programática e pela sua intencionalidade ideológica, a pedra angular sobre a qual assentou todo o projeto estético e doutrinário da *Presença*. Apesar de a liberdade reflexiva ir a par da realidade de expressão estética e poética, e cada um dos principais teóricos da revista possuir uma individualidade própria, traduzida tanto no campo da criação como no campo da reflexão, podemos considerar que Jacinto Prado Coelho resume bem a sua identidade ao considerar que “a crítica presencista é de raiz espiritualista e individualista”. E “palavras como *inspiração*, *mistério*, *liberdade*, *originalidade*, afluam com frequência nos escritos dos seus representantes. A obra literária, acentuam eles, resulta, como qualquer obra estética (de pintura, escultura, cinema, etc.,) duma alquimia cujo segredo não é acessível à inteligência”²². Essa

²⁰ Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever – José Régio, o Texto Iluminado*, Braga, Universidade do Minho, 2000, pp. 6-7.

²¹ Vieira Pimentel, *A Poesia da Presença (1927 – 1940) Tradição e Modernidade*, ob. cit., p. 544.

²² Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, ob. cit., pp. 259 – 260. Esta abrangência estética que inclui e ultrapassa o âmbito do literário e estabelece uma homologia avançada

inacessibilidade da arte à pura racionalidade, à mera ação da inteligência, não obsta a que ela seja entendida como uma forma de conhecimento ao desvendar o que há de mais profundo e irreduzível no ser humano. Nessa medida, não são de estranhar as objeções de Gaspar Simões ao declarar, incisivamente, que “ao humanismo presencista repugna a conceção dos ‘novos críticos’ estruturalistas que não hesitam em suprimir da literatura o autor e o leitor para tão-só buscarem nela as metamorfoses da linguagem, as sucessivas atualizações de um sistema impessoal, de inúmeras virtualidades”²³.

Um dos pilares do projeto presencista era a retoma, a divulgação e a consolidação, em novos moldes, da aventura modernista e vanguardista de *Orpheu*, colocando Fernando Pessoa, por motivos óbvios, à cabeça deste empreendimento. A admiração pelo autor de *Mensagem* não se confinava unicamente ao plano da sua poesia. Também a sua linha crítica era claramente privilegiada, como se vê na referência de Régio inscrita no manifesto fundador “Literatura Viva” de “que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino Figueiredo”²⁴, que, provocatória e simbolicamente, funcionava como a recusa do

para o tempo entre o literário e o artístico, numa espécie de correspondência das artes, como concluiria Etienne Souriau, não surge por acaso, mas é um ato vivamente intencional da parte dos principais mentores do projeto. E depois aparece, no mesmo arco inclusivo, a crítica, não só a literária, mas a crítica a todas as formas de arte, assumindo-se ela própria também como género literário, em pé de igualdade com os géneros literários tradicionais. A linguagem é também eminentemente estética, extravasando o âmbito do literário: “E, depois, o facto de o próprio cabeçalho do jornal, evidentemente literário, não conter a palavra ‘literatura’, já queria dizer muito acerca dos propósitos dos fundadores da *Presença*. ‘Folha de Arte e Crítica’ se rotulava a novel publicação. Pela primeira vez em Portugal, ao que suponho, a palavra ‘literatura’ não figurava à cabeça de um periódico de escritores. E se era verdade que o artigo de fundo da *Presença* se intitulava *Literatura Viva*, o certo é que a primeira frase desse artigo dizia textualmente: ‘Em Arte é vivo tudo o que é original’. Efetivamente alguma coisa se passava de inédito adentro dos arraiais desse grupo de rapazes que se não proclamavam literatos nem se orgulhavam de manejar uma pena, e cujo maior título de orgulho, pelo contrário, era que os tomassem simplesmente por ‘Artistas’. Eis, na verdade, uma das particularidades do movimento que se iniciava em Coimbra com a publicação do primeiro número da *Presença*. Artistas e críticos – e entre os artistas figuravam poetas, romancistas, ensaístas, dramaturgos, contistas *in herbis* – artistas e críticos, isto é, criadores e comentadores, ou seja, instinto e reflexão, sensibilidade e inteligência, intuição e razão, congregavam-se, à volta de uma folha impressa, para darem à literatura portuguesa da primeira metade do século XX uma das suas mais definidas orientações”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, ob. cit., p. 144.

²³ *Idem*, pp. 161 – 162.

²⁴ “Literatura Viva”, in *Presença* 1, de 10 de Março de 1927, p. 2. Não pretendemos retomar já aqui a famosa e infinitamente glosada tese de Eduardo Lourenço em que classifica a *Presença*, sobretudo a sua poesia, como movimento de *contra-revolução* por contraponto à *revolução* de *Orpheu*. Trata-se de uma homologia de raiz alegórica que visa qualificar duas poéticas, sem que em algum momento o autor de *Tempo e Poesia* pretendesse, diga-se por justiça, atribuir a estas noções vestígios de cariz ideológico ou político. Tão só – como mais de uma vez esclareceu, e o próprio texto “‘Presença’ ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, na interrogativa, na sua versão seguinte, o indica – pretendeu estabelecer uma distinção marcante entre a “aventura psicológica” e intimista que caracterizou a poética e a poesia dos presencistas e a “aventura ontológica”, de raiz

academicismo, da retórica, da grandiloquência, em prol de uma leitura intencional e pessoal das obras literárias. É de crer que José Régio nutre uma maior admiração, e sente uma maior dívida, pelo Pessoa crítico e pensador que pelo Pessoa poeta, se tivermos em conta o mundo que, neste plano, distancia as suas obras e formas de encarar o ato poético; a este nível, como se disse, as suas preferências e cumplicidades inclinavam-se para Mário de Sá-Carneiro²⁵. Por tudo isto, tem razão Jacinto do Prado Coelho quando nota que Pessoa serve aos presencistas de incontornável ponto de referência, de aferição de distâncias ou proximidades, ao afirmar que, “cotejando com esses textos [refere-se aos textos críticos de Pessoa] os ensaios de um José Régio, dum Gaspar Simões ou dum Casais Monteiro, podemos ver em que medida o Segundo Modernismo reassume posições de Pessoa ou vai além ou recua em relação a essas posições”²⁶. Não parece, muito particularmente ao nível da crítica, que entre a *Presença* e *Orpheu* – Pessoa é o representante omnipresente da revista de Lisboa, ao contrário da *Presença*, cujo magistério crítico se divide mais ou menos equitativamente pelos seus três principais diretores, mas a eles está muito longe de confinar-se – haja qualquer tipo de rutura, antes uma continuidade de tonalidades específicas claramente observada pelos presencistas. Como testemunha Casais

universal, inerente à lição de *Orpheu*. Claro que um ou outro arroubo hiperbólico do texto distorcem um essencial equilíbrio crítico, como afirmar, provocatoriamente, referindo-se comparativamente à “Saudação a Walt Whitman” e à “Ode Marítima” em relação ao “Cântico Negro”, que na primeira “a audácia poética real está nas imagens fulgurantes de ‘Saudação’, nas vagas luminosas da ‘Ode Marítima’, espelho de uma complexidade e de uma desumanidade tão irrefutáveis que perto delas a meada psicológica de Régio parece um brinquedo de criança”. Ver “‘*Presença*’ ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 1987, p. 152. Estes excessos desencadearam reações de apoio e sobretudo de desagrado por parte dos homens da *Presença*. Moderado, Casais Monteiro; compreende-se, foi bem tratado; irritado, Gaspar Simões. Este desvaloriza a quase ausente, ou débil, teorização estética dos de *Orpheu* e desvia a questão para o terreno que lhe interessa, a crítica: “No final de contas o que porventura justificaria a acusação de contra-revolucionária feita à revista coimbrã seria o amadurecimento do seu diapasão crítico, o qual, aceitando o que de mais revolucionário havia em Fernando Pessoa, em Mário de Sá-Carneiro, em Almada Negreiros, em Raul Leal, o superava, dando conteúdo doutrinal ao que o não tinha nas páginas do *Orpheu*”. Ver João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 27. Mas, neste plano, o da crítica, Gaspar Simões não encontra o mesmo adversário, visto que Eduardo Lourenço reconhece que “A mais lúcida crítica foi tocada pela grandeza e novidade de *Orpheu*. Em lugar de honra, embora de modos diferentes, os críticos-poetas de *Presença*. Ninguém tirará a Régio a glória de ter compreendido, primeiro do que outros, a singular aventura poética de *Orpheu*, nem a Gaspar Simões e mais tarde a Casais Monteiro o mérito de terem tentado as explicações historiográficas e exegéticas de todos conhecidas”. Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, ob. cit., p. 145.

²⁵ Cf. Casais Monteiro, “Breve Panorama da Moderna Poesia Portuguesa”, in ob. cit., pp. 124 e 125. É com este que no plano estritamente poético mais se identifica, como Casais Monteiro explicita, não sem algum sentido de humor, ao recordar que um seu texto sobre Pessoa imediatamente dava azo a um outro de Régio sobre Sá-Carneiro, numa tentativa de equilíbrio justo em relação aos dois “monstros sagrados” do modernismo português.

²⁶ Jacinto do Prado Coelho, “A Crítica Presencista”, in *Ao Contrário de Penélope*, ob. cit., p. 259.

Monteiro, “a *Presença* como que incorpora o *Orpheu*”²⁷, ou, dito de outra forma, pretendia-se “integrar o movimento do *Orpheu*, até aí considerado uma espécie de abcesso, no corpo da literatura portuguesa”²⁸. Mas essa *incorporação* não é feita acriticamente, por um qualquer fascínio cego ou idólatra perante os *génios* do Primeiro Modernismo, que eram escassos, deve notar-se: estudam-nos, divulgam-nos, situam-nos no contexto da literatura portuguesa do séc. XX e no contexto global de toda a literatura pátria. Simultaneamente, isso permite-lhes situarem-se a si próprios perante a literatura do seu tempo e do seu século e perante, fatalmente, o grupo de *Orpheu*, sua face deformada num espelho côncavo ou convexo. E sobre isso Casais Monteiro é claro, repercutindo o discurso de T. S. Eliot em *Ensaaios de Doutrina Crítica*:

Uma geração é, porém, inexplicável sem o conhecimento do que a precedeu [...] é indispensável que vá buscar o ponto de partida cerca de 10 anos antes, num passado que melhor se diria presente, pois se trata, não apenas de predecessores, mas de precursores. De facto, se a arte e a ‘doutrina’ da geração da *presença* quebram a continuidade e se opõem ao *statu quo* tácito que harmonizava os gostos do público com a arte que lhe era oferecida, são pelo contrário o direto prolongamento do que tinham criado e proclamado os artistas e os poetas que, em 1915, escandalizaram Lisboa com a publicação do *Orpheu*²⁹.

E a experiência da geração precedente, “que não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor”³⁰, dá-lhes a convicção de que se assumem como continuadores, discípulos, mas também como reordenadores e clarificadores de uma situação confusa e heteróclita, própria de uma situação *revolucionária*. A genealogia é colocada por Casais Monteiro, em termos explícitos, muito para além de semelhanças ou afastamentos de ordem formal, e a preocupação com o público, enquanto elemento de *sociabilidade*, torna-se num objetivo central:

A filiação é mais profunda, e não são as formas que a definem: o nexo essencial entre esta geração e a precedente está no espírito com que encara a arte e a literatura. A afirmação de liberdade, explícita ou apenas implícita, é essencial a uma e a outra. Mas enquanto a geração do *Orpheu* nos oferece sobretudo uma explosão de liberdade, na subversão indiscriminada dos valores, pela necessidade de opor uma negação absoluta à corrupção da época, a geração da *presença* dá à expressão da liberdade uma direção; não é apenas uma geração de criadores – ou, melhor, os seus criadores desdobram-se em ensaístas e em

²⁷ Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, Lisboa, INCM, 1995, p. 20.

²⁸ *Idem*, p. 64.

²⁹ *Idem*, p. 22.

³⁰ T. S. Eliot, *Ensaaios De Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 22.

críticos, de modo que ela vem estabelecer o elemento de sociabilidade indispensável à comunicação com o público.³¹

Um sem número de dificuldades de origem vária foi surgindo ao longo da vida da *Presença*. Desde as dissidências internas aos combates de ordem externa em várias frentes: estéticas, literárias, ideológicas, políticas, passando pelas incidências decorrentes da vida pessoal e profissional dos seus responsáveis, até à crónica escassez de recursos materiais que em Portugal sempre acompanhou estes projetos de índole cultural, motivada não só pela falta de apoios de entidades públicas ou privadas como pelo habitual reduzido número de leitores interessados nos assuntos literários, filosóficos, estéticos ou artísticos. Erros, preconceitos, equívocos e inexatidões³², eis como inicia David Mourão Ferreira o seu prefácio à Edição Facsimilada Compacta da *Presença*, da Editora Contexto, para caracterizar esse trajeto acidentado. Em verdade se pode afirmar que poucos fenómenos do âmbito da cultura e da literatura portuguesas deram azo a tantas incompreensões, mal-entendidos, puras e simples deturpações da realidade e da verdade dos factos como ocorreu com o fenómeno *Presença* e, por arrasto, com os seus mais diretos colaboradores, fundadores e diretores. Claro que estas perturbações, aparentemente negativas, concorreram para aumentar a implantação pública da revista, e para construir à volta dela e dos seus diretores, sobretudo de José Régio, um inerente processo de mitificação que fixou a *Presença* de forma definitiva na memória intemporal da literatura portuguesa. Nessas polémicas, que marcaram o seu percurso, encarniçavam-se os presencistas e os seus adversários que, de forma sistemática, incorriam em equívocos grosseiros, raiando por vezes a calúnia, o achincalhamento e o insulto, e abrangeram um conjunto vasto de campos que extravasavam o puro e simples exercício da literatura e da arte para enveredarem, como se disse, por áreas políticas, ideológicas, religiosas. Refira-se, a título de exemplo, o caso hilariante da reação da esquerda ao artigo “A Arte *É*, não *Serve*”, de Casais Monteiro, precisamente contra um discurso do salazarista António Ferro, que defendia que a arte deveria estar ao serviço das “instituições” do Estado Novo – deduz-se, claro. A *carapuça* invocada por Casais Monteiro, surpreendentemente, adota uma estranha elasticidade e afeiçoa-se às mais heterogéneas cabeças, neste caso as cabeças dos homens da esquerda e dos potenciais

³¹ Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 23.

³² Cf. David Mourão-Ferreira, “Esta Nova Presença da *Presença*”, Lisboa, Contexto, 1993, p.

neorrealistas, que se sentiam *atingidos* na sua criação literária visando *servir*, precisamente, uma causa ideológica e política, ainda que de sinal contrário, mas idêntica em sua intencionalidade. Não se pode dizer que tudo isto surpreendesse os presencistas mais destacados, como era o caso de Casais Monteiro: “na medida em que pretendem agir sobre o meio, as revistas que encabeçam ou exprimam uma renovação da literatura introduzem um corpo estranho numa vida social habituada a prestar culto a outros valores, e que não compreende o ‘sucesso’ senão como vitória pessoal”³³.

Luís Adriano Carlos, após acentuar, com verdade, que Régio desenvolveu “uma prática organizada de crítica e teorização sem precedentes na cultura portuguesa”³⁴, refere-se com uma ironia rigorosa ao “carácter consensual” da *Folha*, dado o facto de tantas e tão díspares terem sido as críticas dirigidas à *Presença* e ao *presencismo*. Considera que “não resistiriam a um fogo cruzado entre si, uma vez que mutuamente se anulam e excluem”³⁵. Esqueciam-se essas vozes de todo o conjunto de pressupostos que estiveram na base do programa e da ação da revista: a liberdade total de expressão e criação, a diversidade de personalidades que a integravam em total abertura estética ou ideológica. Menosprezava-se, ainda, a forma estóica como três ou quatro homens superaram as naturais fragilidades inerentes a um projeto com esta abrangência no Portugal dos anos 20 e 30, décadas em que, respetivamente, a *Presença* se implantou e se desenvolveu.

Não foi pois isento de conflitos, contradições, incoerências, cisões, o percurso da publicação. Tal não poderia deixar de ser, haja em vista a durabilidade do empreendimento, a diversidade dos colaboradores, a recusa de constrangimentos programáticos, o credo que se reivindicava de uma liberdade total. Em coerência, só assim se poderia dar corpo à doutrinação de uma *literatura viva* enquanto

³³ Adolfo Casais Monteiro, “Introdução” a *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 18.

³⁴ Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, ob. cit., p. 108.

³⁵ *Idem*, ob. cit., p. 103. Este autor demonstra claramente, no mesmo estudo, o carácter teoricamente avançado da doutrina crítica de Régio, antecipando ou aproximando-se implícita e explicitamente dos modelos sistémicos de autores como Roland Barthes, Yuri Lotman, Hjelmslev ou Karl Bühler, na forma como ultrapassou a velha dicotomia entre forma e conteúdo e implantou na distinção entre *expressão vital* e *expressão artística* a transfiguração da linguagem estética, constituindo um plano expressivo correspondente ao *sistema modelizante secundário* concebido por Yuri Lotman ou ao plano da conotação arquitetado por Roland Barthes. Ver *idem*, pp. 110 – 112.

manifestação do que há de mais autêntico, genuíno e profundo numa individualidade humana e artística³⁶.

Serve a reiteração destas considerações para entrar num dos textos basilares da doutrinação presencista, “Literatura Viva”, (se de doutrinação na *Presença* se poderá falar), publicado em 10 de Março de 1927, precisamente na primeira página do primeiro número da revista, onde, de forma radical, se cinde a literatura (aqui muito claramente enquanto sinédoque da arte em geral, se se tiver em conta a programação da “Folha de Arte e Crítica” desde os seus primórdios e o próprio conteúdo do manifesto programático) em dois campos irredutivelmente opostos. Por um lado, a literatura, ou a arte, viva, sincera, original; ou seja: “o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística”; porque “a primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe”³⁷. Do outro lado, uma literatura, uma arte, “morta”; isto é, retórica, grandiloquente, pedante, caduca, superficial, imitativa, mas também a que visa, de forma calculista, a originalidade “falsa”, “astuciosa”, ou “a excentricidade e extravagância”³⁸, características que não provêm da naturalidade e da autenticidade de uma personalidade criadora. Este manifesto, até pelo título, pretendia situar a *Presença* nos antípodas do que se passava em Portugal no campo da literatura, entendida esta em sentido amplo. Isto é, produzia-se uma literatura – quer na crítica, quer nos restantes géneros literários – à partida “morta”. Não deixa, como se vê, pedra sobre pedra da

³⁶ Não sem alguma pertinência, João Pedro de Andrade aponta uma essencial contradição no *programa* presencista, que era a defesa do humano em simultâneo com o alheamento dos problemas sociais. Ora o humano integra em si o homem outro, o seu próximo, com quem esse homem coabita: “A verdade, porém, é que certas audácias literárias são justificadas pela necessidade de não deixar inexplorada qualquer zona do homem, ou de contribuir para a conquista dos caminhos que se lhe deparam, e que o preconceito e a rotina se obstinam em furtar aos seus passos. E surge aqui a *grande contradição*, que avulta nos mais lúcidos ensaios e nas melhores páginas de crítica do grupo presencista: preconizando-se o alheamento completo perante os interesses sociais, indicava-se a mais desinteressada maneira de servir a Verdade; exaltando-se o desprezo do preconceito e da rotina, exigia-se uma atitude de combate bem diferente daquele alheamento. Debalde se diria que só os interesses do espírito são servidos por essa literatura ativa. Os interesses do espírito ou serão os interesses do homem social, do homem ético, do homem que pensa, sente, goza, sofre e deseja, ou não serão coisa alguma. Por outro lado, reconhece-se que há duas maneiras de servir a Verdade: uma impassível, desinteressada, fotográfica, de simples e minuciosa reprodução; outra ativa, apaixonada, combativa, tendente a substituir a verdade transitória criada pelas fatalidades da história por uma verdade mais definitiva e mais própria da verdadeira natureza do homem. Havia que escolher uma destas duas atitudes. A geração da *Presença*, com todas as suas certezas ou pseudo-certezas, oscilou sempre entre ambas”. Ver João Pedro de Andrade, *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943, pp. 18 – 19.

³⁷ José Régio, “Literatura Viva”, *Presença*, 1, Coimbra, 10 de Março de 1927, p. 1. Note-se, desde logo, “personalidade artística”, por extensão, e não “personalidade literária”, vista no meio presencista como personalidade literata, isto é, artificiosa.

³⁸ *Ibidem*.

casa literária portuguesa nesse texto desenvolvido e provocador: “falta de originalidade”, “falta de sinceridade”, “em Portugal raro uma obra é um documento humano superiormente pessoal ao ponto de ser coletivo”, “o exagerado gosto da retórica”, “o pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes”, “substitui-se a personalidade pelo estilo”, “e quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio”; “mentalidade insuficiente”, “sensibilidade [...] reduzida”, “visão unilateral da vida”, escritores “esgotados em dois ou três livros”, “pobres exemplares da nossa mediocridade”; produz-se uma “literatura mais ou menos mecânica”³⁹. Por consequência, Literatura Viva – como se se dissesse Arte Viva – “é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida [note-se o artista, não o homem de letras ou o escritor] e que por isso mesmo passa a viver de vida própria”⁴⁰.

No Nº 2 da revista, de 28 de Março de 1927, quinze dias após a primeira publicação, o rosto da *Presença* integra um outro texto fundador, “Classicismo e Modernismo”. Também aqui a linguagem regiana se revela na sua abrangência intemporal, estética e artística, recusando o entrincheiramento sectário na exiguidade expressiva das segmentações literárias. A abertura demonstra-o exuberantemente: “Sim, é possível que tudo o que em Arte é verdadeiramente superior – seja clássico. [...] Também julgo o classicismo característica de todas as superiores realizações artísticas. Ou antes. De todas as revelações superiores de qualquer corrente artística. [...] Onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza – aparece Arte clássica”⁴¹.

O terceiro texto consagra definitivamente a Geração Modernista, ou seja, a Geração de *Orpheu*, criadores, também eles, de uma Arte “que vive”⁴². Chama-lhes “Os ‘FUTURISTAS’”, não no sentido atribuído ao correspondente movimento europeu de vanguarda, mas no sentido daqueles que, pela sua originalidade, antecipam o tempo e nele permanecem sem serem engolidos por esse mesmo tempo, sem se tornarem passado, porque se esquivaram à morte. Atente-se nos nomes e na respetiva ordenação:

³⁹ José Régio, “Literatura Viva”, ob. cit., pp. 1 e 2.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ José Régio, “Classicismo e Modernismo”, *Presença*, 2, Coimbra, 28 de Março de 1927, p. 1.

⁴² José Régio, “Da Geração Modernista”, *Presença*, 3, Coimbra, 8 de Abril de 1927, p. 1.

Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa – eis alguns nomes já familiares aos novos que se interessam pela Arte que vibra, que se renova, que se inquieta, que evolui, que vive. Os seus livros ou as revistas em que aparecem não têm ainda um grande público... Pouco importa. Seja qual for a superioridade de uns sobre outros, seja qual for o valor eterno o quanto de imortal das suas obras, é através destes que a Literatura Portuguesa acompanha o movimento europeu da Arte moderna [...]. Mas estes são os mestres contemporâneos, porque mestres contemporâneos são os homens que, pior ou melhor, exprimem as tendências mais avançadas do seu tempo, isto é, a parte do futuro que já existe no presente⁴³.

Para concluir esta primeira e breve incursão à produção teórico-programática de Régio nos primórdios da revista, não podíamos deixar de convocar o quarto texto do autor, integrante desta espécie de tetralogia doutrinária, e que pela sua temática se afigura como continuação da ideia da assimilação da literatura pela arte em geral. Referimo-nos ao afortunado ensaio “Literatura Livresca e Literatura Viva”, publicado também em forma de editorial no N° 9 da *Presença*, em Fevereiro de 1928. No subtítulo, diz-se: “Breve introdução, ou a Literatura, as Artes, e a Arte”⁴⁴. E logo depois se explica o papel e a posição da literatura no contexto global das artes: “literatura é simplesmente um meio de expressão artística – como a pintura, a escultura, o cinema, a dança, a arquitetura, a música, o desenho, a decoração, a fotografia e a gravura. E se cada uma das Artes tem a sua técnica e os seus pontos de vista próprios, a verdade é que todas partem do mesmo instinto e do mesmo dom”⁴⁵.

A literatura não é, por conseguinte, mais do que um ramo da grande árvore da Arte, e o alvo do autor de “Cântico Negro” é sempre a Arte enquanto expressão do que há de mais fundo e original no ser humano: o ser, o sentir, o exprimir, a expressão, o expresso. Observe-se a genuína teorização estética que invade estas páginas doutrinárias: “A finalidade da Arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa. A emoção estética. E todas as Artes a procuram produzir pelos meios de que dispõem. Essa emoção estética – experimentamo-la quando o Artista consegue despertar o nosso próprio instinto de re-criação do mundo, encaminhando-o no sentido do seu”⁴⁶.

É à crítica, à teoria crítica, ao ensaio, à doutrinação estética, para além da criação estética e poética, evidentemente, que a revista se abre desde o seu início. A

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ José Régio, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, *Presença*, 9, Fevereiro de 1928, p. 1.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Idem*, p. 2.

produção teórica é prevista desde logo nos seus textos fundadores, programáticos, pela pena dos seus diretores. As produções literárias e plásticas dos dirigentes e tantos outros colaboradores publicadas nas suas capas e páginas, feito o balanço final, não atingem a relevância do espólio teórico-crítico. Observa-se que a conceptualização e a abordagem crítica de textos e obras plásticas de Régio, como dos restantes companheiros de direção, partem de uma visão global da arte e da estética. A literatura é encarada como fazendo parte de forma inalienável desse espaço comum, integrando, sem aparentes privilégios, a grande casa da arte, como mais um ramo ao lado dos outros ramos dessa mesma Arte. Se bem que também não deixe de ser verdade que à arte parecem os presencistas dar um essencial cunho literário, como se pela palavra literária se desse fundamento à arte.

A vigência da *Presença* situa-se entre uma década e década e meia, unidades de medida ou conceitos temporais comumente utilizada para delimitar segmentos geracionais em periodização literária⁴⁷. Penso que são nítidos os traços dominantes que dão unidade a este movimento intelectual, artístico e cultural, não obstante as naturais idiossincrasias e os caminhos próprios que diferenciavam os seus criadores, e que eram a imagem de marca ou a pedra de toque da absolutamente livre conceção estética de cada um. Aliás, o enquadramento do grupo da *Presença* no panorama dos períodos da literatura portuguesa parece ainda não se ter fixado definitivamente, o que só comprova a complexidade dos caminhos que percorreu e a multiplicidade das opções estético-literárias dos seus agentes próximos ou distantes, participantes diretos ou os indiretamente afetados pelas ideias-força que emanavam da publicação. São várias as formas como os diversos intervenientes no fenómeno literário português se referem ao sobressalto cultural que a *Presença* protagonizou, classificando-a indistintamente como geração, grupo, movimento, corrente, escola, presencismo, Segundo Modernismo. Também há estudiosos, como Eunice Ribeiro, que recusam qualquer tipo de classificação ou catalogação desse género⁴⁸, pela disparidade de

⁴⁷ Cf. Julian Marias, *El Método Histórico de las Generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, pp. 97 – 99.

⁴⁸ “Se o *modernismo* da *Presença* é incerto, o rótulo *presencismo* que parece ladear a delineada discussão, oferece não menos incontornáveis obstáculos. [...] A *Presença* não foi nunca um *movimento* mas antes um *cruzamento* virtual, assegurado, com alguma precariedade, pelo espaço da revista e pela finura doutrinal de Régio. Neste sentido, não a tomaremos por uma revolução nem como uma contra-revolução, mas como um emblema de *modernidade*, promovido essencialmente por Régio numa esforçada tentativa de polimorfismo estético, estilístico e filosófico”. Noutro momento reitera que não refere “uma *estética presencista* por nos parecer que existem divergências bastantes para que possamos

personalidades artísticas ou da plural existência de projetos estéticos ou poéticos, bem como pela ausência de um ideário ou de um programa enquanto elementos que servissem de plataforma aglutinadora de uma produção. Termos como *escola* ou *corrente* são também liminarmente rejeitados pelos principais elementos da revista, assumindo-se como portadores de uma mensagem de liberdade absoluta de criação e manifestação, de certa forma incompatíveis com o fechamento inerente a esses conceitos. Da nossa parte, não colocaremos escrúpulo de monta na convocação desses diversos termos para a pragmática e necessária nomeação do fenómeno, tanto mais que em termos gerais não é também difícil encontrar razões que os justifiquem.

Casais Monteiro, desde logo, desmonta hiperbolicamente a noção de “escola” atribuída ao magistério presencista: “Escola supõe um, e só um mestre – pelo menos em literatura. O mestre perora, e os atentos discípulos assentam e propagam. O mestre dita, e os discípulos recolhem a palavra inspirada. Os críticos que detetaram uma escola da *Presença* parecem apostados em mostrar que quanto a noções de crítica continuam na Idade da Pedra. [...] Que fariam eles sem a escola? Como admitir que revoluções aconteçam na literatura se não houver, para o explicar, ‘a causa’, o *primum mobile*? Como explicariam eles que algo se modifique sem a férula que impõe e faz respeitar a modificação?”⁴⁹.

Fernando J. B. Martinho, nas primeiras páginas do seu importante estudo da década poética de 50, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, clarifica de forma circunstanciada e fundamentada as diversas noções relacionadas com a classificação periodológica e as várias modalidades de agremiação ou identificação de escritores⁵⁰. Claro que na prática, perante os casos concretos, frequentemente este tipo de classificação dá-se *a posteriori*, por uma questão de facilidade de arrumação e catalogação histórico-literária; o carácter eminentemente “solitário” que está na base da criação literária, ou de qualquer outro tipo de criação estética, reforça a componente de certa forma artificial destas ordenações⁵¹. Descontando o que há de *metafórico*, para usarmos uma terminologia de Joel Serrão⁵²

falar no singular e que, por outro lado, as perspectivas partilhadas são demasiado amplas e descaracterizadoras de uma opção estética particular”. Ver Eunice Ribeiro, ob. cit., pp. 151 e 207.

⁴⁹ Casais Monteiro, ob. cit., p. 18.

⁵⁰ Cf. Fernando J. B. Martinho; *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 19.

⁵¹ Cf. Henri Meschonnic, *Les États de la Poétique*, Paris, Puf, pp. 68 e 69.

⁵² Joel Serrão, “Anatomia de uma Geração”, *Ler – Livros & Leitores*, Lisboa, nº 0, Outono/Inverno de 1987, p. 48.

e de Guy Michaud⁵³ nestas arrumações ideológicas, culturais ou temporais, podemos considerar que, tendo em conta a diversidade etária dos colaboradores da *Presença*, estaremos perante, simultaneamente, uma *geração cultural* e uma *geração biológica*, aceções trazidas à discussão deste tema por Cláudio Guillén⁵⁴, na esteira de George Kubler. A *geração biológica* verifica-se dada a proximidade etária dos seus membros, com exceção para o caso raro de Afonso Duarte, mais velho; também *geração cultural*, porque os presencistas cumprem as características básicas de uma geração deste tipo em termos de afinidades e oposições: há entre eles uma pulsão vital comum na visão das circunstâncias sociais, históricas, culturais, literárias e exercem, de algum modo, uma hegemonia cultural num tempo e num espaço determinados. Opõem-se frontalmente quer em relação à geração neorromântica anterior, quer em relação à recém-chegada geração neorrealista que se lhes segue e lhes disputa o espaço, o poder, a *hegemonia*. Há no interior dos seus membros a necessária *conflitualidade interna*, indispensável, porque uma geração afirma-se simultaneamente por *diferenciações* e *afinidades*⁵⁵: as ruturas e as divergências protagonizadas, entre outros, por Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Casais Monteiro para com a liderança da revista provam, repete-se, que à Geração *Presença* não faltou esta condição, digamos, de conflitualidade geracional. Podemos dizer que, embora a defesa da liberdade total de criação esteja acima de tudo, não falta aos presencistas um *programa estético-literário* à volta do qual se reúnem, constituído, *grosso modo*, pelos textos-manifestos e programáticos da autoria de José Régio, publicados à laia de editoriais nos primeiros números da Folha. Há, ainda, cumprindo outra condição, uma sistemática atividade teórica que se prolonga quase ininterruptamente ao longo dos mais de treze anos de vigência do *grupo* reunido à volta do seu órgão de divulgação. Claro que essa teoria e essa doutrina em muito assentavam na ideia de uma *não-doutrina*, no sentido da irredutível liberdade e originalidade que deveria marcar o caminho individualíssimo de cada escritor, de cada artista, mas isso não impede que a *Presença* apresente, ainda que por uma negatividade persuasiva, uma doutrina estruturada. É ainda de considerar que uma *geração* exerce uma atividade de doutrinação com base em artigos,

⁵³ Cf. Clara Rocha, “Gerações, Gerações, Gerações”, in *Nova Renascença*, 21, Inverno de 1986, p. 61.

⁵⁴ Cf. Cláudio Guillén, *Teorias de la Historia Literária*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 267 e 268.

⁵⁵ Cf. Fernando J. B. Martinho; *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década De 50*, ob. cit., pp. 19 a 23.

manifestos, proclamações, que têm como suporte, geralmente, um órgão comunicacional que os faça chegar a um público mais vasto⁵⁶, o que é claramente o que se passa com estes intelectuais reunidos precisamente à volta de uma revista de base crítica, de teorização e produção estético-literária, a *Presença*. Há também um conjunto de afinidades e vivências resultantes do facto de os seus membros coabitarem num tempo e num mundo que lhes colocam problemas humanos e políticos comuns, “condições históricas que favorecem uma identidade”⁵⁷, o que configura mais um argumento a contribuir para que não seja abusivo o termo de *geração* aplicado aos homens da *Presença*. Agem pois em função de uma plataforma consensual e reagem contra pensamentos e organizações literárias diversas e adversas, numa oposição também ela identitária e clarificadora.

A Geração *Presença* é também, para usarmos uma terminologia de Ortega y Gasset, uma geração de *contemporâneos* e uma geração de *coetâneos*, pois se vivem num mesmo tempo e numa mesma atmosfera civilizacional, histórica e cronológica, que configuram uma mesma contemporaneidade, também partilham um tempo vital, cultural e sociológico comum, que suporta um estado volitivo pleno de afinidades⁵⁸. Como refere Rafael de Meneses, “a Geração enlarguece-se dentro desse complexo de identidades, que são mais do que coincidências: são forças orgânicas que se testemunham e se documentam”⁵⁹. Se a geração contemporânea onde a *Presença* se insere é muito mais ampla, logicamente, já a sua geração coetânea é reduzida aos seus elementos mais próximos, a um núcleo duro, por assim dizer, que se propõe realizar uma tarefa de ordem coletiva, sob uma orientação comumente aceite⁶⁰. O pensador espanhol estabelece ainda importante distinção entre “épocas cumulativas” e “épocas eliminatórias e polémicas”, as primeiras não chocam com a herança, a tradição, permanecem numa linha de continuidade, são de certa forma, e no melhor dos sentidos, conservadoras e *homogéneas*, criando vínculos de solidariedade com os antecessores. As segundas são revolucionárias, beligerantes, procuram a substituição dos valores, a mudança radical. Estabelecem a rutura com a geração anterior⁶¹. A

⁵⁶ Cf. *Idem*, pp. 31 e 32.

⁵⁷ José Rafael de Meneses, *A Geração de 45 em Perfis*, Recife, Editora Universitária, 1993, p. 19.

⁵⁸ Cf., Ortega Y Gasset, *En Torno A Galilei*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, pp. 39 – 44.

⁵⁹ José Rafael de Meneses, *A Geração de 45 em Perfis*, ob. cit., p. 19.

⁶⁰ Cf. Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década De 50*, ob. cit., pp. 32 – 35.

⁶¹ Cf. Ortega Y Gasset, “La Idea de las Generaciones”, in *Obras Completas*, Tomo III, p. 149.

Geração *Presença*, neste enquadramento, pertenceria, *grosso modo*, a uma *época cumulativa*, enquanto a Geração *Orpheu* se integraria numa *época eliminatória e polémica*. Se adotarmos a completíssima definição de Aguiar e Silva de *geração*, que sintetiza diversas visões da mesma, verificamos que os presencistas encaixam, de forma lata, neste conceito de *geração* que a seguir transcrevemos: “Um grupo de escritores de idades aproximadas que, participando das mesmas condições históricas, defrontando-se com os mesmos problemas coletivos, compartilhando de análoga conceção do homem, da sociedade e do universo e adotando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data”⁶². Casais Monteiro põe a tónica na “necessidade de afirmação coletiva”⁶³ que estes movimentos implicam, a necessária ultrapassagem do *feroz individualismo* para se exprimirem “independentemente da ‘mensagem’ individual de cada um, uma afirmação a fazer além da expansão do *eu* de cada jovem poeta, romancista, dramaturgo ou crítico”⁶⁴.

Não nos alongaremos, nesta fase, sobre os prolixos tópicos já sobejamente repisados por alguns críticos acerca da defesa pelos presencistas de uma literatura psicologista, introspecionista, irracionalista, umbilical, narcisista, nefelibata, alienada do mundo, impulsionadora de uma arte pela arte, de uma arte pura, desembocando no esteticismo enclausurado numa “torre de marfim”. Identificada ainda pelo seu carácter retrógrado, anacrónico, passivo, anti-moderno (por contraponto ao Primeiro Modernismo), provinciano, *contra-revolucionário*, conivente, quando não cúmplice, com um regime política, social e moralmente iníquo. Eugénio Lisboa, implacável, classifica de “leviana” esta onda maledicente sobre um projeto de renovação cultural sem paralelo até então neste país e convida pura e simplesmente esses críticos a “ler os textos da época” – desta forma se deixaria a nu a ideia tipicamente portuguesa de que “errar vale a pena”⁶⁵.

Casais Monteiro, que pede meças quer no plano político, quer no plano da criação estética, em termos de modernidade e ideais solidários e progressistas, vê assim a situação do projeto presencista ao longo do seu tempo de vida: “A *Presença* [...] teve tempo para ser combatida, e combateu em várias frentes, muito mais na

⁶² Victor Aguiar e Silva cit. por Fernando J. B. Martinho in *idem*, p. 24.

⁶³ Casais Monteiro, ob. cit., p. 16.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Eugénio Lisboa, *José Régio Uma Literatura Viva*, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 14.

defesa da literatura no que na de qualquer seu ‘ideário estético’. E para combater na defesa da literatura teve de se defrontar com os que defendiam as posições adquiridas à sombra da falta de crítica e da complacência de críticos, jornalistas e amadores de várias espécies, e, muito pior, sofrer ataques da esquerda e da direita, sempre que uma lamentável coincidência fazia com que um ‘génio’ patrocinado por algum partido se arvorasse em doutrinador em matéria literária”⁶⁶.

Mais do que as palavras dos opositores ou dos defensores, em suas plataformas antagónicas, é uma evidência sustentada pela realidade dos factos que a “Folha de Arte e Crítica” se tornou em Portugal um baluarte cultural, se não o único baluarte verdadeiramente durável e intelectualmente consistente do seu tempo, deixando atrás de si uma obra extensa e marcante. Abarcou uma vasta gama de atividades literárias e estéticas: a teorização crítica, o labor ensaístico, a produção, edição, divulgação, desmistificação ou defesa de autores, obras, ideias e acontecimentos literários, estéticos e culturais, quer em Portugal quer no estrangeiro, apresentando-se como um espaço de reflexão em que “a vocação pedagógica e ensaística constituiria a grande nota inovadora”⁶⁷. Veículo de uma atividade incansável que se desmultiplica, como vimos, por todo o percurso e facetas da obra, expressos desde logo no seu título e subtítulo, *Presença - Folha de Arte e Crítica*. Este ecletismo estético da *Presença* é uma das suas imagens de marca e um inquestionável fator de modernidade cultural e estética⁶⁸ no espaço português. Vieira Pimentel delimita com acuidade o campo estético, ético e doutrinário da *Presença*: “uma modernidade que vive e interpreta a sua idade mas não expulsa o passado; que pugna pela irredutibilidade do atual mas desconfia da sua intrínseca superioridade, que explora a inquietação mas não desespera do sentido, que – e isto parece-nos fulcral – combate a crise mas não vitupera a civilização, detém o radicalismo mas não condena a história, afasta a arte da

⁶⁶ Adolfo Casais Monteiro, ob. cit., p. 19.

⁶⁷ Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever – José Régio, o Texto Iluminado*, ob. cit., p. 143.

⁶⁸ Numa resposta duríssima ao ensaio de João Pedro de Andrade, *A Poesia da Moderníssima Geração*, Casais Monteiro, mais uma vez, rebate a ideia de uma poesia alheia aos problemas da coletividade por parte dos presencistas, e que esse combate literário fosse exclusivo dos neorrealistas, mas esclarece também a abrangência estética da revista, muito para além da literatura propriamente dita; e esta, mesmo quando criticada e teorizada, é-o no contexto e segundo os instrumentos analíticos e da linguagem da arte em geral. “O erro fundamental de J. P. de A. é tomar os limites que, na revista *Presença*, se impuseram aos homens que a dirigiam, como repúdio por tudo quanto não estivesse compreendido dentro deles; ora a *Presença, folha de arte e crítica*, pretendeu, de acordo com o seu subtítulo, ocupar-se de arte (no sentido mais lato da palavra) e de crítica à arte”. “João Pedro de Andrade – A Poesia da Novíssima Geração”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 58.

política mas procura modelar o homem da Cidade”⁶⁹. Essa abrangência inclusiva, produtiva, dialética, vai fazer com que na essência do projeto pulsem já as grandes transformações pós-vanguardistas, pós-revolucionárias, da estética, da arte e da literatura ao longo das décadas intermédias e finais do século XX, como é o caso do recente esbatimento das fronteiras das artes. Verificamos que a *Presença* antecipou essa coabitação criativa – e aí, sem exceção, todas as artes tiveram o seu espaço em plano de igualdade, se não de espaço nas páginas da revista, como é natural, ao menos em dignidade e autonomia. Tratava-se, para além do mais, de um processo crítico conducente à *legitimação*⁷⁰ do que de melhor na literatura e nas restantes artes se ia fazendo em Portugal.

O título da revista, *Presença*, nome consensualmente aceite a partir de uma sugestão de Edmundo Bettencourt, remete desde logo para um tempo atual, contemporâneo, eco próximo desse outro tão modernista de *Contemporânea*. Assume-se como uma revista defensora de uma estética moderna, cosmopolita, renovadora, frontalmente contra as correntes saudosistas, decadentistas, tradicionalistas, nacionalistas. A *Presença* bate-se por uma estética e uma poética que (fundadas numa confluência de um modernismo moderado e filtrado com numa renovadora retoma de uma vertente neorromântica), acompanhassem os movimentos artísticos inovadores que percorriam os países mais avançados da Europa e faz questão de dar eco ao que de mais atual se criava nos diversos campos da arte europeia e, inclusive, abre as suas páginas a alguns dos escritores europeus, sobretudo franceses, que na época mais se destacavam⁷¹. Possuidora “de um espírito combativo que tornaria a *Presença* no baluarte do espírito europeu, de uma cultura universalista e de uma literatura verdadeiramente viva e autónoma”⁷², a publicação pretende ser um projeto ativo e interventivo, partindo de uma cidade de província, afastada da capital, enraizando em solo nacional, mas simultaneamente aberta aos ventos que percorriam a Europa e o mundo. Assume-se enquanto plataforma de uma criação que se afirme do seu tempo, mas que em simultâneo recupere algumas das lições mais consistentes e perenes do passado, sobretudo o mais recente. A ideia-base será a criação estética e artística a

⁶⁹ Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» – Tradição e Modernidade*, ob. cit., p. 737.

⁷⁰ Para explicitação da abrangente noção de *legitimação*, ver Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.

⁷¹ Cf. Clara Rocha, *Revistas Literárias do Séc. XX em Portugal*, INCM, Lisboa, 1985, p. 382.

⁷² Casais Monteiro, “A Poesia, o Ensaio e a Crítica em Portugal”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 23.

partir de uma profunda singularidade humana, de forma a que a obra de arte seja um documento pessoal e individual e, por essa radicalidade na manifestação do Ser, se afirme como um documento de amplitude universal, porque passível de interesse geral. Naturalmente, nem sempre as suas realizações teriam estado à altura das ambições dos seus principais agentes. Os seus temas e a sua apresentação são apelativos: “impressa em papel pardo de embrulho, nela saltam à vista a variedade de tipos gráficos, o cuidado no arranjo de cada página, a profusão de desenhos e vinhetas.”⁷³ Embora se trate de uma revista abrangente do ponto de vista etário, os seus elementos mais próximos estão todos na casa dos vinte anos, mais precisamente entre os dezanove e os vinte e oito anos, o que também reforça, sob esse ponto de vista, a ideia uniformizadora de *geração*. Convoca, também por este motivo, o presente, o que está a acontecer; isso é claro desde o título às proposições programáticas e à classe etária dos que aí se colaboram. Destina-se igualmente a um segmento de leitores exigentes, que encontrasse nessa proposta editorial um espaço de atualização e aprendizagem nos diferentes planos da literatura, da arte e da crítica. Os seus dirigentes têm em mente essa aglutinação geracional, quer pelo pólo da produção, quer pelo pólo da receção, atuando em conformidade tanto na produção dos conteúdos como na cativação de colaboradores. Afastando-se do academismo passadista, os presencistas, *ab initio*, recusaram a condição de críticos enquanto *guardiões de cemitérios* – expressão com que Sartre fustigava certo tipo de crítica vigente em França e na Europa do seu tempo. Régio, no texto com que abre o primeiro número da revista, “Literatura Viva”, não anda longe do referido pensamento de Sartre quando afirma que “regra geral os nossos críticos são amadores de antiguidades”⁷⁴.

Esta ideia de relação entre a produção estética e crítica, em que um elemento se apresenta como correlato do outro, é central para o projeto em vista, e vai ser procurada pelos principais agentes da publicação numa fonte inesgotável; justamente na teorização dos homens do romantismo alemão, nomeadamente em Friedrich

⁷³ Cf. Clara Rocha, ob. cit., p. 382. Gaspar Simões fala até finais de 28, em relação aos materiais da *Presença*, de um “papel de farmácia”, posteriormente “banido” para dar lugar a um consistente “papel de embrulho, pardacento ou cor-de-carqueja”. Ver João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 53. A apresentação desses materiais por parte de Casais Monteiro não é menos sugestiva: “A designação de ‘folha’, que se manteve no cabeçalho durante quase toda a duração da *Presença*, estava tecnicamente certa: a revista era impressa no formato 29X37, em papel tecnicamente de embrulho, que lhe dava (sobretudo a princípio, quando o papel era do mais barato daquela categoria) um ar de folha volante”. “A Poesia da *Presença*”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 116.

⁷⁴ José Régio, “Literatura Viva”, in *Presença* 1, de 10 de Março de 1927, p. 1.

Schlegel, que numa das suas *notas* deixou explicitamente registado que o crítico era um autor (no sentido de criador) em segundo grau, o homem que se desmultiplica por vários, obras e indivíduos, trabalhando no gume da lâmina, suportando frequentemente os outros mas sem ninguém que a ele suporte⁷⁵. Constantemente imerso num processo de interpessoalidade, de alteridade – *outrando-se*, para usarmos uma formulação pessoana. O ideal do crítico e da crítica seria sempre o diálogo com outras linguagens, e de algum modo ajudar, sem ser um criador no tradicional sentido do termo, a criar uma obra mais perfeita. Esta lição extraída do grande romantismo vai pois impregnar em profundidade os homens mais destacados reunidos sob o arco da revista *Presença*, que não se pouparam a esforços de, pela sua ação crítica, renovarem o debilitado panorama literário vigente em Portugal. O testemunho de Casais Monteiro sobre o estado cultural, educacional, literário e artístico do país afina pelo mesmo diapasão do Régio dos primeiros editoriais da *Presença*: “A verdade é que o meio se achava num estado de profunda ignorância. Tudo o que a *Presença* falava era escandalosa novidade, mesmo quando secular, para literatos e jornalistas literários que, em 1927, ainda nunca tinham ouvido falar em Proust”⁷⁶.

O epíteto de *contra-revolucionário* com que o Movimento *Presença* foi taxado veio surpreendentemente do plano estético-literário e não do político: embora o exagero e o excessivo prolongamento da polémica (contra a vontade do seu autor, Eduardo Lourenço, que uma e outra vez procurou reduzir a dimensão dos danos, matizando com intervenções posteriores o alcance do seu texto) parecesse realmente tratar-se de uma querela política. Um pouco à semelhança da polémica entre Régio e Cunhal, que também partindo do estético desembocou no político, tendo este último prevalecido na memória crítica⁷⁷. Por conseguinte, da trincheira político-ideológica, expressa ou implicitamente, não demoraram as hostilidades: Régio e os homens da *Presença* foram acusados de virar as costas aos problemas que afligiam o povo, sobretudo os mais desfavorecidos e explorados. Isto porque no plano da criação estética se notava a ausência desta temática nas obras literárias dos principais presencistas, que quanto ao mais Régio ou Casais Monteiro, para não irmos mais fundo, tomaram, enquanto cidadãos, perante o regime vigente, posições políticas de

⁷⁵ Cf. Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, “La Critique”, in *L’Absolue Littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 391.

⁷⁶ Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 19.

⁷⁷ Cf. Vieira Pimentel, ob. cit., pp. 81 e ss.

grande coragem pessoal e moral, que não nos parece necessário aqui particularizar. Mas a verdade é que Régio nunca se deixou arrastar para essa trincheira enquanto criador, se bem que ele próprio (nesse plano secundado por Casais Monteiro e Gaspar Simões em textos sobre o seu companheiro de direção) tenha salientado quanto de ético e de humanamente comprometido havia em muitos dos seus poemas, na forma como as angústias humanas de índole psicológica, psíquica, íntima, mas também moral e social são convocadas, nomeadamente em *Fado*, que o insuspeito Óscar Lopes considera dar voz “a temas de um certo romantismo social”⁷⁸. Como são igualmente evidentes as suas tentativas de desmistificar, por exemplo, um certo “moralismo pudibundo”⁷⁹ em muitos momentos da sua obra poética, dramática ou de ficção. Tal, obviamente, em momento algum se aproxima do postulado social neorrealista, ou daquilo que Mário Sacramento considera como “a interpretação científica (socialmente considerada) das estruturas básicas que a um nível específico reflecte, recria e antecipa”⁸⁰. E, apesar da referida chamada de atenção de Óscar Lopes para o seu “romantismo social”, não deixa, o mesmo crítico, de assertivamente considerar que “Régio é, em suma, o poeta por excelência de umas dadas vivências datáveis de ceticismo político e, em geral, histórico; o seu grande tema é o do incomensurável ético entre mim e o mundo, os outros, e, portanto, entre o eu mundanal e intersubjetivo que vive, fala ou pensa, e um Outro mais autêntico, de mim, que me é impensável e inefavelmente imanente”⁸¹.

Mas Régio, independentemente do quadro analítico por que é visto, torna-se uma figura incontornável da cultura e da literatura portuguesas do século XX, homem de uma abrangência criativa de altíssimo nível na crítica, na poesia, na ficção e no teatro – já para não referirmos a sua incursão, não negligenciável, nas artes plásticas,

⁷⁸ Óscar Lopes, *Entre Fialho E Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, INCM, Lisboa, 1987, p. 658. David Mourão-Ferreira vai ainda bastante mais longe na caracterização de uma faceta socialmente interventiva de Régio, considerando que em determinados momentos os poemas de *Fado*, sobretudo, “testemunham um desassombro e uma coragem, no domínio da denúncia social, que poucas vezes foram igualados por aqueles que, pela mesma época, desfraldavam o estandarte (mais estandarte do que outra coisa ...) de uma poesia de compromisso e intervenção. Mas é claro que a esses tais não convinha reconhecer, num poeta livre e independente como José Régio, a existência de textos desta natureza”. David Mourão-Ferreira, “Evocação em Portalegre”, in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980, p. 91. E, vendo bem, é possível, num plano que não seja o panfletário, dizer mais do que isto em poesia?: “Só como / o que me dão a comer os carcereiros. / Só bebo / o que me dão a beber. / Só tenho o que não é meu”. *Idem*, p. 94.

⁷⁹ *Idem*, p. 661.

⁸⁰ Mário Sacramento, *Há Uma estética Neo-Realista*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1968, p. 84.

⁸¹ Óscar Lopes, *Entre Fialho E Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, ob. cit., p. 663.

como demonstra Eunice Ribeiro. Acresce a tudo isto o lançamento das raízes de uma forte consciência crítica até aí inexistente em Portugal, que levasse a um absoluto respeito pela arte em si, pela sua plena autonomia e dimensão, sem contaminações espúrias que a pudessem desviar dos seus objetivos estéticos de qualidade superior.

Neste desígnio, há um farol, situado em França, que os ilumina e os conduz do ponto de vista da reflexão estética, integrando e ultrapassando o literário; estamos evidentemente a referir-nos à *Nouvelle Revue Française*, que tem um papel fundamental no rumo seguido pelos homens da *Presença*, não só na conceção, no “ideário” e nas finalidades da revista, como no próprio corpo doutrinário e programático⁸². Tais sejam os princípios adotados pelos presencistas já aqui referenciados: o anti-academismo, a sinceridade e a autenticidade da criação, a visão cosmopolita da arte, a independência do criador e das obras criadas, o distanciamento em relação aos movimentos sociais e políticos, um certo equilíbrio entre a tradição e a inovação, recusando, em simultâneo, o fechamento passadista e a rutura vanguardista⁸³. Os próprios colaboradores da N. R. F. tornam-se referências centrais para alguns presencistas, que os estudam e por eles se deixam contaminar, sendo visíveis as suas marcas na escrita de alguns elementos do grupo. Estamos a aludir sobretudo a André Gide, Jules Supervielle, Valéry Larbaud, Jacques Rivière, Jean Giono, Ramon Fernandez, Benjamin Crémeux ou Albert Thibaudet. Autores que serviram de referência aos elementos na N.R.F., como Bergson, Freud, Jung, Henri Brémond, Charles Du Bos, Proust, Kierkegaard (influência rejeitada em termos pessoais por Casais Monteiro) ou Alain foram de imediato adotados pelos

⁸² Gaspar Simões deixa muito claro, em linguagem, diríamos, kantiana, quanto os presencistas devem aos homens da *Nouvelle Revue Française*, por um lado, e a Alain por outro: “É, realmente, em França, entre 1918 e 1930, que ganha fisionomia própria uma literatura cujas linhas de força podem ir buscar-se, inclusivamente, aos últimos decénios do século XIX, embora os seus traços característicos pertençam, por direito próprio, aos homens que na *Nouvelle Revue Française* deram consistência a um novo conceito estético, fazendo intervir, realmente, na análise da obra literária, esse elemento novo que era a inteligência atuando no sentido da sensibilidade. [...] De facto, é por então que se tornam mais íntimas as relações que tacitamente sempre haviam existido, de resto, entre as artes plásticas e as artes literárias. Um filósofo como Alain, escrevendo o *Système des Beaux-Arts*, consagrava essas segundas núpcias da arte e da literatura, desavindas em grande parte do realismo para cá. E é assim que o homem, com toda a sua complexa trama de razão e instinto, de alma diurna e alma noturna, entra na expressão artística – literatura, pintura, escultura, música, teatro, cinema, este, então em pleno ritmo ascensional no plano do silêncio, o seu mais legítimo plano - com a soma global das suas virtualidades visíveis e invisíveis, naturais e sobrenaturais, conscientes e inconscientes. A expressão artística passa a valer o que o homem vale, e como este é o motor de toda a criação estética não há que arrumar a literatura a um lado e as demais artes a outro. Todas as formas de expressão do homem são formas de expressão artísticas. Repartir por comportamentos estanques essas diferentes técnicas de expressão é concorrer para degradar a arte como arte, isto é, a arte como fiel realização do homem”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 145 e 147.

⁸³ Cf. Clara Rocha, ob. cit., pp. 388 – 389.

presencistas, ora na construção do seu pensamento estético, ora na conceção das suas obras literárias. Esses especialistas das forças obscuras do psiquismo humano no ato criador, da preponderância da espontaneidade e da intuição enquanto elementos constitutivos da originalidade do artista, da secundarização dos preconceitos morais na valoração da obra de arte, foram semente caída em solo fértil. Também autores estrangeiros apresentados ao público francês nas páginas da N.R.F. transitaram quase de imediato para a *Presença*: estamos a referir-nos a Dostoievsky, Joyce, Ibsen, Pirandello, Strindberg, entre tantos outros⁸⁴.

Uma certa coabitação entre uma linha romântica e uma linha clássica, tipologicamente consideradas, parece também ter origem nos principais autores oriundos da N.R.F., meticolosamente lidos pelos homens da *Presença*. André Gide é um dos que temperam as tendências românticas dos presencistas com a sua visão analítica de matriz eminentemente clássica, privilegiando o universalismo de pensamento e criação e a recusa das paredes estreitas do nacionalismo; muito menos as do pitoresco e do regional. Subordina a sua escrita a uma ordem e a um equilíbrio estruturais que contrapõe ao impulso romântico primeiro, que impulsiona a generalidade dos criadores⁸⁵. Também a camada psicológica explorada com minúcia por Gide nos autores que estuda parece ter feito o seu caminho e deixado rasto na crítica presencista; em tom e modo específicos, segundo a personalidade dos principais colaboradores da revista.

Outros nomes importantes, neste contexto, são de aflorar. É o do secretário e chefe de redação da N.R.F., Jacques Rivière, admirador de Baudelaire, seguidor da saga psicanalítica de Freud e da visão íntima de Proust; aplica esses conhecimentos e conceções criativas não só aos seus estudos críticos como à análise da sua própria personalidade. Também a sua nova conceção do romance enquanto género literário arrancado à realidade quotidiana, em plena vitalidade e vivacidade que esbata o lugar até aí ocupado pelo poético, marca claramente a fórmula do romance e a escrita romanesca presencista, tanto mais que até aí o romance psicológico e introspetivo praticamente não tinha sido cultivado em Portugal. Continuava-se um caminho próximo do naturalismo, com o seu regionalismo e o seu pitoresco, passando os ficcionistas ao lado do que de mais avançado se fazia na Europa, nomeadamente em

⁸⁴ Cf. *Idem*, p. 391.

⁸⁵ Cf. René Wellek, *Une Histoire de la Critique Moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1992, pp. 77 – 80.

França: “com raras exceções, o romance psicológico deixara a literatura portuguesa imune”⁸⁶, observa Casais Monteiro, perante o panorama que se lhe depara.

Ramon Fernandez também merece referência. Parece haver um claro interesse pela sua visão *irracionalista* do fenómeno estético e artístico e a sua conceção organicista da obra de arte. O mesmo se passa com Benjamin Crémeux, outro elemento activo da N.R.F.. Parece estar muito próximo de Friedrich Schlegel quando defende Proust das acusações de desequilíbrio estrutural, de desordem, notando, pelo contrário, no autor de *Em Busca do Tempo Perdido* uma forma própria de ordem e de organização ligada aos movimentos irregulares da memória e às deambulações psíquicas do “eu”⁸⁷. Preconiza também o *humanismo* como centro da arte e a autenticidade e a *sinceridade* do ato literário, embora transfigurados pelo trabalho da linguagem. Conceitos que, como se vê, alimentam de ponta a ponta a doutrina da *Presença*.

Finalmente, Albert Thibaudet deixa a sua visão de uma crítica aberta, anti-dogmática. Rejeita a *crítica pura* com a mesma intensidade com que rejeita a poesia pura ou a arte pura enquanto atividades que se afastam do indivíduo e das obras para se debruçarem sobre essências espiritualizadas. Também a recuperação do romance como género privilegiado para transmitir uma época, nomeadamente a do autor, tem o contributo de Thibaudet, que o apresenta igualmente através de uma classificação por temas, e a sua abordagem de ordem empírica e psicológica parece ter merecido a análise dos autores da *Presença*, se observarmos atentamente a sua produção novelesca e romanesca. Acresce que não deverão ter sido alheios ao labor dos presencistas os seus estudos de Bergson e a sua abordagem da *durée* enquanto elemento central de estudo, definição e implantação dos indivíduos no mundo. Propõe ainda, inovadoramente, uma *crítica da crítica*, uma metacrítica (que na *Presença* vai ter o seu espaço próprio, bem como nos estudos posteriores, a solo, de Gaspar Simões, Casais Monteiro e José Régio), e subordina-se nos seus ensaios a um equilíbrio sábio entre a sensibilidade do juízo de gosto e a inteligência posta ao serviço do juízo de valor ou crítico. É de realçar, para além disso, a tónica posta na receção sob a forma de *leitura*, e a crítica tomada como uma leitura mais especializada para a determinação do *gosto* e para a formação dos públicos. Concilia ainda dois aspetos essenciais da

⁸⁶ Casais Monteiro, “A Escola de Poesia Subjetiva, Desenvolvida no Culto de Proust e de Gide...”, in ob. cit., p. 34.

⁸⁷ Cf. René Wellek, ob. cit., pp. 81 e ss.

historicidade literária, combinando o sentido da individualidade, do particular com o fluxo dos grandes movimentos históricos e sociais⁸⁸.

Neste delta de tendências, afluições, contaminações, leituras que desaguardam na *Presença* e dela se vão disseminar e metamorfosear (algumas pacificamente aceites e até invocadas pelos mais destacados presencistas, outras nem tanto, ou até negadas) não será também de descurar a atividade romanesca e crítica de Marcel Proust. O modo como este autor decisivo defende uma estética essencialmente centrada no Homem, a forma como destaca o papel central do leitor e o realce não só do escritor enquanto criador mas também do escritor enquanto homem, numa simbiose entre o vivido e o escrito. Apresentando-se este enquanto filtro, recriação e fixação do vivido⁸⁹. Vê-se bem quanto alguns destes tópicos tiveram eco no labor crítico, poético e romanesco dos principais presencistas e até na linha doutrinária da revista.

A atribuição à *Presença* de irracionalismo, psicologismo, introspeccionismo, intuicionismo, e a identificação dessas categorias com os autores que sobre os presencistas exerceram tal influxo, remetem-nos para a ligação entre Proust e Bergson – íntima, a vários níveis, onde se inclui a familiar, e complexa, visto que são diversas as opiniões sobre quem influenciou quem. E na verdade parece ter havido marcas recíprocas e reflexas entre Bergson e Proust, e até quando eles as rejeitam energicamente não deixam de evidenciar uma espécie de *angústia da influência*, como uma forma de contaminação tão evidente como outra qualquer. Este poderoso eixo de pensamento sobre o homem e o seu psiquismo terá deixado, como se disse, a sua marca na produção literária de alguns presencistas, apesar das reservas que Casais Monteiro coloca à forma como lhe atribuem por mestres autores com quem ele mantém plena autonomia, embora os admire. Mas é pertinente, sem dúvida, salientar, a propósito de Bergson e Proust, ainda a problemática do tempo interior – embora contínuo em Bergson e descontínuo em Proust – do trabalho da memória enquanto agente privilegiado de criação estética⁹⁰. O revolucionário fio narrativo de Proust parece ter feito um percurso intenso na obra ficcional dos presencistas, nomeadamente na obra romanesca de Régio, com relevo para *O Jogo da Cabra Cega* (1934) e os vários volumes, à maneira de Proust, de *A Velha Casa*. A conceção de estilo em Proust, enquanto leveza, *visão*, revelação de uma personalidade ou de uma

⁸⁸ Cf. *Idem* p. 102.

⁸⁹ Cf. *Idem*, pp. 103 e ss.

⁹⁰ *Ibidem*.

individualidade única, e não enquanto forma retórica de embelezamento⁹¹, ecoa pois na doutrinação e na prática literária dos principais presencistas, se tivermos em conta a forma como eles combatem uma retórica vazia, ineficaz, propondo em alternativa uma escrita literária leve, despojada, transparente, enquanto resultado da expressão de um universo particular e irreduzível.

A *Presença* tem pois um rumo bem definido; empreende uma ação intensa e profícua em prol de uma literatura inclusiva do homem total, nas suas múltiplas realidades e dimensões, que vão do racional ao instintivo, do social ao intuitivo, do psicológico ao ontológico. Visa-se, pela Arte, e sobretudo pela literatura, a libertação das raízes individuais, vivas, do que há de mais intrínseco no Ser, e que vai estar na base de uma expressão estética liberta de quaisquer constrangimentos de ordem ideológica, moral, religiosa ou condicionada por qualquer corrente ou escola. Não há, podemos dizer, unidade doutrinária em sentido estrito na *Presença*, a sua unidade é a absoluta diversidade de acção, criação e reflexão. A abrangência artística, aliada à tentativa de plena libertação do que há de mais genuíno e original numa personalidade artística, eram dois dos principais *leitmotive* da revista. O espaço da publicação vai muito para além do panorama literário; torna-se lugar de encontro de criadores e de partilha de experiências, onde todas as artes encontram abrigo e eco e são objeto de aturada, e em muitos casos inovadora, atenção crítica. Estamos no campo aberto da estética; assim o confirma Gaspar Simões:

Tudo quanto seja, portanto, discriminar a expressão artística por categorias ou formas peculiares de expressão – artes visuais ou plásticas, artes literárias ou escritas – é reduzir os problemas estéticos a problemas de forma, sacrificando a aspetos circunstanciais as virtudes fundamentais da arte. E assim surgia a luta contra a literatura tomada isoladamente de entre as demais expressões artísticas, condenando todos quantos se esqueciam de que o escritor antes de ser o homem que se exprime pela palavra escrita é o homem que sente e pensa na complexidade dos seus dons. Literatura-viva opunha-se, assim, a literatura-livresca, a literatura-arte a literatura-profissão⁹².

Deve reconhecer-se sem constrangimentos que é, de um ponto de vista atual, claramente mais estimulante a produção crítica, teórica e ensaística inscrita nas páginas da *Presença* do que a produção literária aí dada à estampa pelos mais genuínos presencistas. Aí, com alguma frequência, deparamos com criações de tons e

⁹¹ *Idem*, pp. 104 - 113.

⁹² João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, ob. cit., pp. 147 e 148.

formas pré-modernas, pouco consentâneas com a ambição cosmopolita, universalista e teórico-doutrinária dos seus dirigentes máximos. O facto de os mais importantes diretores e colaboradores da *Presença* serem simultaneamente críticos e criadores literários, nos diferentes géneros, fez com que se estabelecesse uma espécie de correlação produtiva entre os dois planos. Isto é, o crítico e o teórico punham em prática as suas ideias tentando concretizá-las no plano da obra, e o poeta, o dramaturgo, o romancista, explicavam crítica e autorreflexivamente os processos subjacentes às obras literárias propriamente ditas⁹³. O que não significa, diga-se, um reflexo especular, uma correspondência direta entre as duas vertentes; simplesmente um processo autotélico sistemático, de questionação aguda, inerente a todo o pensamento estético moderno. Uma prática profundamente enraizada no espírito moderno, herdeiro dos romantismos inglês e germânico, que a iniciou e que o Modernismo desenvolveu, dando-lhe o impulso decisivo. Deve reconhecer-se que alguns dos grandes momentos poéticos da *Presença*, sem nenhum tipo de menosprezo pelos melhores momentos poéticos de José Régio, Casais Monteiro, Afonso Duarte, Vitorino Nemésio, entre outros, ficaram a cargo de um homem de *Orpheu*, Fernando Pessoa, e dos seus heterónimos, com poemas aí dados à estampa da estirpe de “Tabacaria”, “Dia de Aniversário”, “O Oitavo Poema de O Guardador de Rebanhos”, algumas Odes de Ricardo Reis ou páginas de fragmentos cintilantes do *Livro do Desassossego*.

⁹³ Cf. Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, ob. cit., pp. 261 e ss.

1.2 – *Presença*: Círculos Concêntricos

A *Presença*, naturalmente, não surgiu do nada, como se tem tentado demonstrar. Situa-se numa encruzilhada histórica, cultural, estética e crítica, que vai estar na base da sua identidade e idiossincrasia enquanto projeto dinâmico que se propõe, à sua maneira, mudar a face da cultura do país. A aventura de *Orpheu* hibernara definitivamente, a ideia de modernismo, ou mesmo de modernidade, parecia ter estiolado de forma irreversível no pacato mundo intelectual e artístico português da época; um decadentismo esteticista conservador, ultrapassado, cego e surdo aos ventos que sopravam no exterior ia fazendo o seu caminho até lugares pré-modernos e claramente anteriores não só a *Orpheu* mas até em relação às elites literárias da segunda metade séc. XIX português, representadas por figuras tão notáveis como Gomes Leal, Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha ou ainda Teixeira de Pascoaes. Não há, como vimos, uma organização programática e muito menos ideológica que conferisse uma unidade que obrigasse a qualquer disciplina aos membros que se reuniam sob a bandeira da *Presença*. Assim, mais do que um projeto coeso e unitário a levar a cabo, ou sequer uma comunidade de ideias e projetos que identificassem os seus membros, o que colocava do mesmo lado os presencistas era sobretudo aquilo contra o qual combatiam, os aspetos, do seu ponto de vista, negativos que caracterizavam esse espaço-tempo incrustado entre as duas guerras, a segunda e a terceira décadas do século XX. Sabiam o que não queriam, tinham identificado os seus “inimigos”, não haver um projeto comum não era um problema visto que, precisamente, a base de ação e de reação era a liberdade absoluta de pensar, agir e criar do escritor e do artista. A trave mestra que os suportava era a plena expressão do homem, daquilo que o individualizava enquanto ser irrepetível e simultaneamente o universalizava, fazendo-o um caso *exemplar* para o seu semelhante.

Confrontando o passado da *Presença* com o seu presente, e o que a revista viria a representar nos caminhos futuros do panorama cultural português, se estabelecerão ainda mais nítidas as necessárias diferenças individuais entre os seus membros. Nessa avaliação, o papel de Adolfo Casais Monteiro – enquanto homem de transição entre modernismos, ou de transmissão de uma lição órfica e prometaica ao Segundo Modernismo – é fundamental e portador de uma marca inconfundível, quer na aproximação a uma nova geração empenhada e comprometida que chegava, quer na recuperação de uma mensagem modernista mais radical, ou pelo menos mais

efetiva e consentânea com a lição de *Orpheu*. São portanto bem pertinentes as considerações expendidas a este propósito por Osvaldo Manuel Silvestre ao considerar, delimitando com rigor o espaço ocupado pelo autor de *Europa*, que a entrada de Adolfo Casais Monteiro na direção da *Presença* (em substituição de Branquinho da Fonseca, na sequência da dissidência deste e de Torga), para além de evidenciar uma saudável *crise de crescimento* do projeto, teria funcionado como uma espécie de emancipação do Movimento do espírito *provincial*, para se alcandorar a um horizonte mais largo, de espectro nacional e internacional⁹⁴. Isto não se deveu tanto à ação fraturante dos dois dissidentes, mas ao genuíno impulso moderno e cosmopolita que Casais Monteiro deu à publicação, pela sua ação “multilateral” e culturalmente avançada. Aliás, isto não obsta a que ele mantenha um escrupuloso respeito pela abertura das páginas da revista às mais variadas formas literárias e críticas, reconhecendo todavia que muita da poesia aí publicada – mantendo embora as condições mínimas de autenticidade e de *vivacidade* – estava longe das características comuns ao grupo presencista mais fechado. De todo o modo, os seus diretores permitiam a sua publicação em nome dessa liberdade criativa total, apesar das naturais reservas de avaliação e gosto que pessoalmente muita dessa literatura lhes colocava. O que desde já nos leva a uma distinção estética, axiológica e ontológica no que à *Presença* respeita: por um lado, uma linha crítica relativamente homogênea, apesar de tudo, identificadora dos seus principais representantes; por outro, as vincadas idiossincrasias pessoais, estéticas e culturais que individualizavam os seus colaboradores.

Casais Monteiro considera integrarem “o espírito renovador da revista”⁹⁵, ele próprio e os já referidos José Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, António de Navarro, Carlos Queirós, Francisco Bugalho, Fausto José, Saul Dias e Alberto de Serpa. Mas, anteriormente, tinha estendido essa lista a António Pedro, Olavo d’ Eça Leal, Miguel Torga, Vitorino Nemésio e Afonso Duarte. Esta nomenclatura não só não coincide, como vemos, num mesmo autor, dela integrante como dirigente destacado, como não coincide com outras listas de confrades, a começar pelas de Gaspar Simões, que num primeiro momento reúne vinte e dois

⁹⁴ Cf. Osvaldo Manuel Silvestre, Prefácio a *Poesia da Presença*, de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Livros Cotovia, 2005, p. 17.

⁹⁵ Adolfo Casais Monteiro, Prefácio à antologia *História e Situação da Presença*, Lisboa, Moraes Editores, 1972, p. 29.

nomes numa antologia, para cerca de duas décadas depois o reduzir, em nova antologia, para catorze. Óscar Lopes e António José Saraiva chegam a dezassete elementos, se bem que destaquem sete como integrantes do seu grupo restrito. Esse núcleo fundador do que se convencionou denominar *presencismo* seriam Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, Fausto José, Torga e Casais Monteiro. Mas, em *Entre Fialho e Nemésio*, Óscar Lopes reúne catorze estudos dedicados a autores que ele considera como integrantes do referido *presencismo*. Já Maria Arsénio Nunes limita, em *A Poesia da Presença*, o número de poetas presencistas a doze nomes, e David Mourão Ferreira, por defeito ou por excesso de reservas a alguns autores, propõe inclusive a procura do espírito presencista não só na colaboração direta na *Presença*, mas, sobretudo, na observação dos pressupostos estéticos e poéticos presencistas na restante obra desses autores⁹⁶.

Parece claro que uma coisa são os colaboradores da *Presença*, aqueles que efetivamente publicaram os seus textos, poéticos ou não, na revista coimbrã, até fruto da abertura e ecletismo desta, outra, bem distinta, são os genuinamente *presencistas*, que realmente participaram no surgimento do projeto ou absorveram as suas linhas de ação. Estas linhas de rumo foram realmente lançadas por Régio nos primeiros números da publicação, e não é só pelo que nega e recusa, como eles insistem em afirmar, mas também pelo que se afirma e propõe. Temos, por um lado, uma doutrinação presencista e, por outro, a matriz plenamente livre e aberta da *Presença*, que leva os seus diretores a abrir sem reservas as suas portas às formas poéticas mais diversas, ainda que esteticamente afastadas: colaboração literária de matriz passadista, saudosista, nacionalista, ultra-romântica, bem como, de sinal contrário, opções mais vanguardistas ou modernistas com origem no grupo de *Orpheu* que passam a integrar o espólio da *Presença*⁹⁷.

⁹⁶ Cf. Eunice Ribeiro, ob. cit., pp. 144 – 146. Frequentemente a *Presença* é associada ou unicamente a José Régio ou, de forma algo mais lata, aos seus três principais diretores, ou, finalmente, ao grupo, variável, de poetas que acima enunciámos. Mas a importância dos teóricos ou críticos que aí colaboraram é central e deu à *Presença* a espessura doutrinária e crítica que a consagrou. Lembramos nomes como José Marinho, Diogo de Macedo, Jaime Macedo Santos, Diogo de Macedo, Albano Nogueira, António Madeira, Aleixo Ribeiro, Manuel Mendes, Luís Cardim, Pierre Hourcade, Eduardo Lobo, Guilherme de Castilho, Manuel Maia Pinto, Delfim Santos e Fernando Lopes Graça. O mesmo se passa com o relativo esquecimento dos nomes dos artistas plásticos que aí colaboraram e emprestaram à revista a polivalência estética que a consagrou. São eles Almada Negreiros, Mário Eloy, Júlio, Olavo, Arpad Szenes, Arlindo Vicente, Sarah Afonso, Dórdio Gomes, Pedro Olaio, Ventura Porfírio, João Carlos, Bernardo Marques, Abílio, Paulo, Jaime. Também Diogo de Macedo ou Régio alargaram a sua colaboração à revista ao campo da arte, sobretudo ao desenho.

⁹⁷ Idem, pp. 147 e ss.

É notado por todos os estudiosos da nossa Geração de 27 que uma das suas grandes missões foi divulgar *Orpheu* e os seus grandes poetas, inscrevê-los definitivamente nas páginas da História da Literatura Portuguesa. Não se estranha, em consequência, que a antologia da poesia da *Presença* elaborada mais tarde pelo mesmo Casais Monteiro esteja longe de se confinar a uma poesia dita *presencista*, e seja, pelo contrário, “uma antologia *de tese*, parcialíssima na sua imparcialidade abrangente, militante na sua multilateralidade”⁹⁸. A *Presença* traduz pois uma realidade temporal, histórica e cultural, representa-a socorrendo-se dos meios que estão ao seu alcance: “se as páginas da revista não são exaltantes como desejaríamos que fossem, não culpemos a *Presença* por aquilo com que as suas costas não podem arcar. A verdade é que a *Presença* foi um oásis no país do terrunho, dos milagres (de Santa Comba e Fátima), do saudosismo e da universidade paroquial e reacionária”⁹⁹, constata com verdade Osvaldo Manuel Silvestre.

O surgimento do grupo presencista visa, como se assinalou, um tempo estético, sociológico e político de cariz cosmopolita, mas tem na proximidade um tempo e um espaço nacionais de implantação, assentando num precário estado social e cultural do país. E, se nas páginas do seu órgão cultural mais representativo esse rasto está nitidamente marcado, podemos imaginar, como refere o mesmo Osvaldo Manuel Silvestre, o sobre-humano esforço dos seus diretores para a manter e torná-la atuante no frágil espaço cultural português¹⁰⁰. Também, por este motivo, se a crítica ao conservadorismo da *Presença*, sobretudo a Régio, sustentada por Eduardo Lourenço, já se afigure excessiva ao nível da prática poética, muito menos se entende que abranja também a crítica. Tanto mais que parece colidir com a realidade dos factos, com a evidência dos textos, e nesse sentido estamos muito mais próximos da tese de Jacinto do Prado Coelho quando defende uma continuidade ao nível do *tipo* de crítica entre Fernando Pessoa e José Régio e não tanto uma mudança de paradigma ou um retrocesso analítico, que não se vê na comparação entre a crítica fragmentada e dispersa de Pessoa, ainda que com a genialidade de sempre, e a crítica consistente e equilibradíssima de José Régio.

O Modernismo e a modernidade em Portugal seguem a linha múltipla e heterodoxa que se verifica em toda a Europa. A identificação de um modernismo puro

⁹⁸ Osvaldo Manuel Silvestre, ob. cit., p. 20.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cf. *Ibidem*.

ou exemplar não é fácil, tão só porque não existe com essa forma simplista. A ânsia de liberdade artística e de criar o novo ou, mais que isso, o *desconhecido*, conduziram à pluralidade das formas modernistas quer no tempo quer no espaço, o que leva Henri Meschonnic a afirmar que “a modernidade tem múltiplos começos. Múltiplos fins. Aqueles que na realidade aconteceram. Aqueles que lhe foram anunciados”¹⁰¹. Se bem que em certos momentos o sentimento artístico moderno assente precisamente numa oposição total ao próprio tempo histórico moderno e, aqui e ali, na procura de linhas de ação e criação bebidas em momentos específicos do passado histórico, filosófico e sobretudo artístico. Baudelaire, Rimbaud, Hegel ou, mais tarde, Husserl, são exemplos deste tipo de atuação no campo da poesia ou do pensamento filosófico-reflexivo. Decorrente deste facto, temos as várias tonalidades da modernidade; uma delas é uma modernidade estética que choca contra outra modernidade cronológica, mas pré-moderna do ponto de vista do avanço da arte¹⁰². O que ressuscita os velhos decadentismos, simbolismos, integristas e integralismos a nível europeu, e o mesmo se passa em Portugal no espaço-tempo entre os dois modernismos e mesmo nos veios que perpassam pelo interior do Segundo. Aceita-se que na *Presença*, até pela sua pluralidade, o rasto de uma certa *arrière-garde*¹⁰³ coexista com formas de pensamento mais avançadas, ou mais fiéis ao espírito do Primeiro Modernismo.

Vieira Pimentel, apesar das reservas colocadas, estabelece uma divisão dos poetas da *Presença* em função não só das poéticas mas também do impulso trazido pela idiosincrasia subjacente a essas poéticas. Justifica-a por razões pragmáticas, de “escolaridade”, inerentes à necessidade interna do seu monumental e incontornável trabalho sobre a *Presença* e os presencistas¹⁰⁴. Mas estamos em crer que os argumentos utilizados para determinados autores podem transitar para outros, de outro grupo, e vice-versa, tal é a volatilidade dessas fronteiras poéticas. Mas isso também não é exclusivo de Portugal, sempre as vanguardas em todos os momentos climáticos de revolução integraram no seu seio, mais ou menos dialeticamente, uma certa *arrière-garde*. Entre muitas outras razões, também na Europa, como em Portugal, uma certa dicotomia cidade-província coabitou nesses períodos revolucionários; o mundo

¹⁰¹ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 24.

¹⁰² Cf. *Idem* pp. 37 – 38.

¹⁰³ Ver *Les arrières-gardes au XX^e siècle – L'autre face de la modernité*, AA. VV., Direcção de William Marx, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

¹⁰⁴ Ver Vieira Pimentel, ob. cit. pp. 202 – 225. Este autor divide os poetas da *Presença* em várias categorias: voluntaristas, intimistas, ecléticos, intelectualistas, críticos, vanguardistas.

tecnológico da Pólis moderna, desumanizado e brutal, por contraste com um certo refúgio de ordem natural, cósmica ou telúrica, era situação que não poderia deixar de se repercutir nos comportamentos e nas escritas dos contemporâneos. Por esse motivo se deu a reivindicação do primado do sujeito e da esfera individual pela *Presença*, como forma de resistência à massificação do homem e à generalização da técnica que caracterizaram os principais movimentos sociais da modernidade. Há, todavia, em ambos os casos, uma ideia para a obra literária em particular, integrando na plenitude a obra de arte em geral, qual seja a de se libertar dos constrangimentos circunstanciais da sua época para se elevar ao plano superior da intemporalidade, como uma espécie de vidente que antecipasse o tempo e a história em vez de ser uma mera consequência deles. A forma de pôr em prática essa categoria teórica apresenta caminhos diversos, mas a avaliação crítica das obras realizadas não difere substancialmente em seus métodos e objetivos.

No seu magistério teórico, crítico e poético, Régio não confunde a sinceridade psicológica e emocional com a sinceridade literária, e a sinceridade literária enquanto expressão artística não difere na essência do *fingimento* pessoano¹⁰⁵. A literatura parte da “verdade própria”¹⁰⁶ do autor, que em nada se confunde com a verdade empírica ou biográfica. A crítica não pode arrogar-se a uma explicação lógica ou empírica, e nesse campo Casais Monteiro e José Régio afastam-se sensivelmente de Gaspar Simões, cuja atração pelo dado biográfico, pela génese autoral para a explicação da obra é uma constante coerentemente transportada ao longo das suas mais de cinco décadas de atividade crítica. Isto não impede, diga-se, que Gaspar Simões tenha chegado a algumas intuições críticas de real pertinência e novidade, que deixaram rasto e seguidores, nem esconde o seu esforço constante de atualização em relação a autores estrangeiros marcantes como Freud, Jung, Brémond, Bergson ou Du Bos, embora nem sempre corretamente lidos e aplicados na crítica e nos ensaios em concreto. Para Régio e Casais Monteiro, o ato crítico é um ato de percepção sensível; se bem que Régio enverede por uma compreensão menos visceral que Casais Monteiro, interrogando a obra e com ela estabelecendo um diálogo por aproximações sucessivas, e nesse sentido recorrendo a uma diplomacia mais pedagógica e equilibrada¹⁰⁷. Mas nenhum deles se arroga a uma pretensão objetivista, ou a uma crença numa explicação

¹⁰⁵ Cf. Jacinto do Prado Coelho, ob. cit., p. 260.

¹⁰⁶ José Régio, “Da Geração Modernista”, *Presença* 3, Abril de 1927, p. 1.

¹⁰⁷ Cf. Jacinto do Prado Coelho, ob. cit., p. 261.

racional e muito menos científica da obra. Isso seria, de resto, uma contradição com a doutrina estética que ambos perfilhavam, e que defendia o surgimento da obra de arte em plena liberdade, das forças mais recônditas, densas, complexas, obscuras, e por isso inexplicáveis, da alma do artista. Trata-se, em tons próprios, de uma crítica igualmente singular, individualista, que pretende esclarecer o leitor sobre os aspetos temáticos e formais da obra, sem em nenhum momento esconder a sua marca subjetiva. Por todas estas razões, verifica-se a recusa pelos três diretores do cientifismo aplicado à caracterização do texto literário e ao consequente repúdio de todo o tipo de normativismo crítico e dos métodos dos posteriores estruturalismos. Na elaboração do texto crítico como na criação do texto literário, em momento algum se renega a subjetividade do ponto de vista, herança dos empiristas ingleses e mais consistentemente da doutrinação crítica e estética de Kant.

Régio segue também na rota dos ensinamentos kantianos expressos na *Crítica da Faculdade do Juízo* – que estabelece essa simpatia generalizada, ou o *sensus communis* simultaneamente individualista e universalista – quando afirma que “as interpretações e os juízos de um verdadeiro crítico são simultaneamente imparciais e subjetivos. Isto é: são um testemunho individual – resultante de uma sensibilidade e duma inteligência. [...] De modo que os testemunhos de tal inteligência e de tal sensibilidade atingem uma universalidade virtual quando não evidente: a daqueles juízos ou interpretações que se pode conceber apareçam como justos a todos os homens. Assim, a um verdadeiro crítico, como a um grande artista, se exige que seja, simultaneamente, o mais individual e o mais universal possível”¹⁰⁸. Como se observa, a vertente humana assume-se com a nobreza própria da subjetividade e da sua capacidade de produzir beleza na medida em que a dá a ver. Por isso, o crítico é classificado explicitamente como *artista* “e como artista é através de si próprio – e não por um esforço da sua vontade, mas sim por um dom *genial* – que o crítico de vocação atinge aquela imparcialidade (relativa, é claro), aquela superioridade (também relativa, como a palavra o prova), e aquela universalidade (relativa ainda, a despeito da palavra) que tornam as suas interpretações e juízos mais justos, mais valiosos, mais *definitivos*, que os da maioria dos homens”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ José Régio, “À Roda do Primeiro Salão de Independentes”, in *Presença*, 27, Junho-Julho de 1930, p. 4.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

O grande crítico é pois um *artista*, é possuidor de um *génio* específico, a crítica, também por esta razão, não deixa de ser também uma forma de arte e não uma ciência propriamente dita. Régio não se exime a verberar, com os argumentos alheios por vezes arremessados contra ele mesmo, os que agem segundo um método incompatível com a natureza da crítica: “É certo que vários críticos pretendem fazer uma ciência do que é uma arte: pelo que criaram sistemas de crítica e formularam leis sobre a produção artística [...] esses, tão pessoais e tão subjetivistas – que sonharam submeter aos seus sistemas próprios o particularmente livre e irredutível objeto do seu estudo”¹¹⁰. Tal como a restante literatura, a crítica vive da criatividade e originalidade de visão e pontos de vista dos seus autores; assim, na *Presença*, visa-se uma coerência entre a visão crítica e a produção literária: ambas se influenciam e reciprocamente se condicionam, embora os resultados sejam qualitativamente diferentes num e noutro caso. Os pólos do autor e do leitor são privilegiados, tanto mais que o ato estético é um ato que só se realiza se esses dois intervenientes agirem em relação à obra criada; daí a preocupação doutrinária dos presencistas nos planos da produção e da receção. A aguda consciência da necessidade de um público recetor faz com que o alargamento do mesmo seja uma preocupação constante dos responsáveis presencistas e a revista assume-se também como um meio indispensável para atingir esse fim. Deve-se, de resto, também à *Presença* a consciencialização do público informado português do tempo da importância da atividade crítica, tanto para o criador como para o leitor¹¹¹.

A *Presença* move-se, em todos os planos da literatura, entre uma retoma modernista, esse lado mais visível de *Orpheu*, e a tentativa de esbater o seu percurso revolucionário e vanguardista num regresso a uma vertente romântica que, como J. C. Seabra Pereira demonstrou, nunca chegou a erradicar-se da literatura portuguesa¹¹². Há pois a coexistência na revista dessas duas linhas só na aparência contraditória, pois no útero fértil do romantismo de raiz germânica já estão latentes ou em potência esses gérmens de possibilidades várias. Régio é claro e certo na constatação de que as principais correntes estéticas contemporâneas, “por evolução ou por reação, todas se originam no Romantismo”¹¹³. Isto desencadeava igualmente um movimento duplo do interior da *Presença*: por um lado, preservar a lição modernista da sanha persecutória

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Cf. Jacinto do Prado Coelho, ob. cit. p. 263.

¹¹² Cf. José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Literatura Portuguesa*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.

¹¹³ José Régio, “Classicismo e Modernismo”, in *Presença*, 2, p. 2.

de uma corrente integralista, passadista, nacionalista, ultra-romântica, por outro, evitar que essa necessidade de mudança descambasse em excessos, em movimentos caóticos e desordenados de efeito imprevisível e incontrolável. Vieira Pimentel – referindo-se a esse distanciamento, a essas cautelas que Régio escrupulosamente cultivava em relação a um eventual excesso modernista – caracteriza sugestivamente esse estado de espírito como uma “assídua suspeita”¹¹⁴, que em Régio na verdade não só nunca se chega a esbater como parece ter crescido à medida que o tempo foi passando. O mesmo se passa com Gaspar Simões e com boa parte dos colaboradores mais assíduos e firmes da *Presença*. É aqui que a voz poética e crítica de Casais Monteiro se destaca, e traça um percurso próprio que, sem nunca renegar os princípios fundadores da revista, vai demarcando um território pessoal, um mapa de coordenadas divergentes, na forma e no conteúdo, em relação à orientação reflexiva e à produção escrita dos restantes diretores, e até certo ponto dos colaboradores da publicação. E se a rutura direta e pessoal se dá frontalmente com Gaspar Simões, é também em relação a Régio que a nível da conceção da literatura a fissura aponta¹¹⁵. Textos posteriores, já libertos do respeito escrupuloso pela hierarquia presencista, para aí definitivamente nos conduzem. É, aliás, curioso perseguir, ainda no tempo da *Presença*, ou logo após o seu fim, esses evidentes esforços de Casais Monteiro em caminhar sobre o fio da lâmina, vincando os seus pontos de vista e evitando, com punhos de renda, ferir as suscetibilidades de José Régio, apesar das divergências de conceção poética e dos graus de intervenção, pela palavra, no “social”. Porém, uniu-os a recuperação da herança dos pioneiros do Modernismo, dos órficos que irromperam como clarões, mas como clarões se sumiram na noite do esquecimento até que os da *Presença* os desenterrassem da amnésia nacional quase generalizada.

Régio combate o passado recente e recupera um passado mais antigo convocando alguns elementos de *Orpheu* para colaborar no projeto, mas tempera esse modernismo, suaviza-o, fixa-o enquanto tipologia estética intemporal, à imagem do que faz com outros movimentos congêneres como o Classicismo e o Romantismo. A *Presença* quer uma *revolução* serena, que não silenciosa, agindo do (e no) interior de uma pacata, à superfície, cidade de província. Integra classicamente o termo “modernismo” enquanto mais uma etapa da interminável cadeia literária, de que nos fala Eliot, e é nessa perspetiva que José Régio tenta compreender e explicar o

¹¹⁴ Cf. Vieira Pimentel, ob. cit., p. 546.

¹¹⁵ *Ibidem*.

fenómeno literário e situá-lo no tempo, tomando as designações de correntes ou de escolas fora do seu sentido histórico-literário habitual, para se concentrar na sua fenoménica expressividade e na relação entre a expressão, o expresso e o que exprime; ou seja, entre o criador, o objeto artístico criado e os inúmeros sentidos que dele emanam. Desse modo, para Régio, o conceito de “modernismo” suplanta as barreiras culturais e históricas das primeiras décadas do século XX, para ser encarado universal e intemporalmente enquanto tipologia estética, visto que, segundo o autor de *Literatura Viva*, também em todos os tempos e em todas as épocas houve homens avançados em relação ao seu tempo, e por isso “modernos”, pois “o modernismo é uma questão de sensibilidade e pensamento (isto é: de personalidade) – não uma deliberada escolha que seria astúcia, cabotinismo ou simples intelectualismo”¹¹⁶.

Há pois uma necessidade constitutiva de Régio recusar dogmas, escolas, regras que destruiriam o carácter único de uma obra de arte. Em matéria de criação artística (e nessa medida o Modernismo não é diferente de qualquer outro nome para escolas e correntes que uniformizam e seccionam), recusa-se a catalogação tanto no interior como no exterior da obra, tanto mais que uma corrente ou um género são manifestações humanas universais, que contêm em si o gérmen absoluto da liberdade e da irrepetibilidade, e por isso têm de ser vistos à luz de categorias da máxima amplidão, temporal e universalmente¹¹⁷.

Este conceito de “modernismo”, e por proximidade de “modernista” e “modernidade”, é, como se compreende, um dos temas preferenciais da explanação concetual dos principais teóricos da *Presença*. A própria relativa proximidade do movimento em relação a outros movimentos anteriores de carácter decadentista-simbolista, bem como em relação ao seu predecessor órfico (a *Presença* surge pouco mais de uma década depois de *Orpheu*), leva a interpretações variadas, algumas delas com fundamento histórico, cultural, social, literário, outras meramente intuitivas, empíricas e impressionistas. Gaspar Simões, por exemplo, destaca as diferenças entre o Modernismo e os outros movimentos literários que o precederam, como o Romantismo e o Classicismo: estes caracterizar-se-iam pela durabilidade, pela uniformidade, por regras que os faziam perdurar no tempo de forma relativamente estável e abrangente, enquanto a liberdade total que caracteriza o Modernismo esbate

¹¹⁶ José Régio, “Ainda Uma Interpretação do Modernismo”, In *Presença*, 23, Dezembro de 1929, p. 98.

¹¹⁷ Cf. Vieira Pimentel, ob., cit., pp. 530 – 535.

completamente essa sobreposição ou esse comando de pensamento e criação, para se fragmentar em “ismos” plurais e sobrepostos, existindo e agindo em simultâneo¹¹⁸. A individualidade e a singularidade exigidas pela doutrinação presencista sobrepõem-se à aceitação de modelos e assentam a sua identificação em análises de ordem interna, na materialidade e no processamento genético da própria obra. A lei geral da *imitatio*, do respeito pelos preceitos dos Antigos como demonstração de uma autoridade assente num saber incontestável e da construção de uma beleza intemporal é definitivamente abandonada e, mais que isso, desacreditada. Visa-se a autonomização absoluta do espírito, ambicionando uma liberdade total em todos os planos do humano, do social e do cultural. Preconiza-se um homem particular, idiossincrático, em prejuízo do homem geral, de raiz clássica¹¹⁹.

O Modernismo não é mais do que uma etapa de um movimento temporal mais vasto, a Modernidade. Esta lança os seus alicerces nos séculos XVII e XVIII, tempo em que um sujeito sensível passa a ser valorizado em detrimento de um sujeito meramente lógico e racional, de raiz cartesiana e leibniziana, enquanto antepassados mais próximos, ou um sujeito virado platonicamente para mundos transcendentais. Esse homem espiritualizado e idealizado, que desvaloriza o corpo, os sentidos, a sensibilidade, tem no mundo ideal arquitetado por Platão o seu avatar mais recuado, mas prolonga-se no tempo através de uma racionalidade lógica e desincarnada, pensada por Descartes, bem como por uma religiosidade que repudia o corpo, ligada ao Cristianismo; religião desvalorizadora do sensível e do terreno, considerado mero lugar de passagem rumo a uma eternidade plena e espiritualizada¹²⁰. Já o homem da Modernidade é um sujeito sem referências firmes, sem pilares que estética, ética ou moralmente o sustentem; um sujeito que paira no vazio, na crise de valores, na incredulidade¹²¹. A uma tradição caracterizada pela durabilidade, pela estabilidade, pela sua inamovível preservação no tempo, sucede uma outra tradição de índole totalmente oposta, que é uma tradição paradoxalmente anti-tradicionalista: da dispersão, da fragmentação, da mudança, da rutura¹²². Nesta envolvência, cabe aos presencistas doutrinar, temperar e temporalizar, arrumar, enquadrar e solidificar

¹¹⁸ Cf. João Gaspar Simões, “Modernismo”, *Presença* 14 – 15 de Julho de 1928, pp. 2 – 3.

¹¹⁹ Cf. Gilles Lipovetsky, *La Era del Vazio*, Barcelona, 2003, pp. 98 – 100.

¹²⁰ Cf. Isabel Matos Dias, *Uma Ontologia do Sensível*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999, pp. 22 – 24.

¹²¹ Cf. Gilles Lipovetsky, *La Era del Vazio*, ob. cit., pp. 101 e ss.

¹²² Cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, Coimbra, Almedina, 2003, pp. 27 – 32 e Octávio Paz, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 15 – 28.

campos, conceitos, formas de expressão. Mantém-se uma profunda aversão a passados retrógrados, cristalizados, bem como à própria veia retórica, grandiloquente e oratória tão típica da idiossincrasia de certo tipo de escritor português. Mas é evidente o desconforto que manifestam perante os métodos vanguardistas, as bizarras sem fronteiras, o descontrolo das vontades criativas, o chocante que se esgota no ato de chocar. De forma efetiva, pela primeira vez em Portugal, e na senda também dessa Modernidade primeira que tem em Baudelaire o seu farol mais incandescente, se valoriza decisivamente os dois pólos do ato artístico: o pólo da produção e o pólo da perceção. Relativamente à Literatura, sem dúvida o pilar central quer da produção quer da crítica da *Presença*, deu-se idêntica atenção à criação e à reflexão sobre o objeto criado, ou à natureza do ato de criar.

A distinção que desde sempre a doutrina da *Presença* procura estabelecer entre *literatura* e *poesia*, na senda de Vico e de Benedetto Croce, é nessa circunstância um tópico decisivo, e é também uma clara herança do romantismo anglo-germânico e não de qualquer das várias faces do romantismo tradicionalista e nacionalista português. Esse *Novo Romantismo* – assim denominado por Fernando Guimarães e Óscar Lopes, na senda de Henri Lefebvre, para o separar do decadentismo romântico lusitano, comumente designado por termos como neo-romantismo ou neo-garrettismo – que se prolongaria inclusive até aos nossos dias em poetas como José Agostinho Baptista ou Nuno Júdice, entre outros, segundo Fernando Guimarães¹²³. Trata-se das variadas faces e metamorfoses pelas quais foi evoluindo uma corrente de múltiplos deltas, proteiforme e que supera claramente a sua vigência temporal da perspetiva da história canónica da literatura, como é o caso do Romantismo. Um romantismo em potência parece por conseguinte ecoar nalgumas das principais vertentes do *presencismo*: a reflexão autotélica da literatura, o disforme, o predomínio da imaginação, do pessoal, do particular, do único, da voz interior que identifica e individualiza o humano. No plano teórico, temos a referida distinção entre o artificialismo do conceito de *literatura*, a evitar, e a autenticidade do conceito de *poesia*, a procurar, ou a conquistar. De salientar que a longa e silenciosa disputa entre Classicismo e Romantismo, com ganhos alternados (conforme as tendências do tempo ou a idiossincrasia estética e vital dos próprios autores), sustém-se perante o poderoso e implacável ataque do Modernismo, que num primeiro momento ameaça nada deixar

¹²³ Cf. Fernando Guimarães, *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo*, Famalicão, Edições Quasi, 2002, pp. 72-75.

em pé. Estas subseqüentes manifestações literárias parecem configurar uma aliança de conveniência em que Classicismo e Romantismo surgem unidos, ou fundidos, sob uma face suave de modernismo, em projetos como a N. R. F. e a *Presença*, ou até em autores individualmente considerados. Resistiriam deste modo sob uma forma metamórfica moderna nas consciências criativas e na preservação do seu espaço vital e estético¹²⁴. A distinção tornada clara pela *Presença* entre modernismo e vanguarda, que *Orpheu*, na onda do movimento modernista europeu do início do século, tendeu a fundir, não é alheia a esta resistência durável da tradição, ou de uma determinada forma de tradição.

A ação da revista é pois dirigida em duas frentes em simultâneo: revigorar uma atividade artística anémica e passadista; e criar um público sensível, culto, atento, capaz de formular juízos de gosto e de valor perante uma obra de arte de qualquer género ou origem. Mas quando se perspetiva e explicita a ação da nossa *Geração de 27*, ela deve ser contextualizada, para evitar desfasamentos interpretativos, no restrito âmbito da sua vigência, visto que há uma distância significativa entre a *Presença* no seu tempo (1927 – 1940) e a visão da revista *a posteriori*, como é o caso do ensaio de Eduardo Lourenço “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo”, de 1960, e claramente influenciado por um trajeto regiano poeticamente conservador, subordinado a princípios rígidos, os quais, até à morte, praticamente não alterou. Claro que, atrás desta aparente imobilidade poética, há a construção de todo um edifício teórico-crítico actuante e durável, como demonstra Luís Adriano Carlos no seu *O Classicismo Modernista de José Régio*, a que regressaremos a seu tempo. Mas se ao nível de boa parte da produção poética e literária da *Presença* o desvio em relação ao espírito vanguardista e revolucionário de *Orpheu* é evidente, já o mesmo não se pode dizer, repete-se, em relação ao potencial crítico da revista “enquanto dispositivo revelador de uma literatura e cultura”¹²⁵. Se a identidade da poesia do grupo é tendencialmente *presencial*, o mesmo não se passa em relação à abertura crítica, à forma como essa crítica se deu a ver aos leitores portugueses de forma cosmopolita, urbana, aberta ao que de mais avançado se fazia lá fora em termos literários e artísticos. Osvaldo Manuel Silvestre apercebe-se com fundamento que a própria antologia da poesia da *Presença* organizada por Casais Monteiro é um rigoroso

¹²⁴ Cf. Vieira Pimentel, ob., cit., pp. 168 – 170.

¹²⁵ Osvaldo Manuel Silvestre, Prefácio a *Poesia da Presença*, de Adolfo Casais Monteiro, ob. cit., p. 16.

compromisso, ou *equilíbrio de contrários*, “entre provincial e urbano, ou entre revolução e tradição”¹²⁶. Inclusive, a noção de fingimento foi um aspeto tido em conta por Régio para colocar algumas reservas sobre a autenticidade da poesia pessoana, por contraposição à verdade existente, do seu ponto de vista, na excentricidade identitária da poesia de um Sá-Carneiro. Mas a posterior distinção entre “expressão vital” e “expressão artística”, enquanto transfiguração estética da emoção, acaba por reverter a opinião anterior, tudo tendendo de integrar-se num compreensível sentimento de rivalidade que Régio não poderia deixar de sentir perante a grandeza de Pessoa, em contraponto à maior figura da *Geração de 27*, ele próprio.

A verdade, no patamar mais avançado da conceptualização, quer em Régio quer em Pessoa, é que “fingimento” e “expressão artística” coincidem no essencial e, para sermos justos, Régio, ao conduzir, mais tarde, a elaboração da arte para a plena *expressão artística* da expressão vital e da emoção estética, ao acentuar a individualidade do artista como ponto de partida e a individualidade humana como ponto de chegada, está também a fazer eco das mais avançadas concepções estéticas contemporâneas e a repercutir as lições exemplares de filósofos da Crítica como Kant, Croce ou Heidegger. O autor de *Há Mais Mundos*, seguindo uma linha de pensamento neste ponto bem próxima de Fernando Pessoa, distingue, como referimos, “expressão artística” e “expressão vital” nestes termos: aquela é complexa, “indireta”, “segunda” elaborada pela mente, mediada e transfigurada pela linguagem e pela sensibilidade estética¹²⁷, características não aplicáveis ao carácter imediato desta. Ou seja, a emoção vital, que se apresenta ao indivíduo de forma direta, imediata, pura, ainda liberta da *forma* da linguagem.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Cf. José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaios Sobre Arte*, Lisboa, Portugália Editora, 1967, pp. 22 – 25.

1.3 – O Espaço da(s) Arte(s) na Linha Editorial da Revista

Para além da contínua presença dos tradicionais géneros literários nas páginas da revista – ou da própria publicação de obras, visto que a edição não era estranha à *Presença*, através das edições *presença* –, a poesia, a ficção, a criação dramática, interessa-nos, no âmbito deste trabalho, dar relevo à verdadeira confluência das artes nesta publicação, seja por detalhada informação das suas atividades, seja pelo lado mais substancial da abordagem crítica. Essas criações iam do cinema à música, da escultura à pintura, do desenho à gravura, da olaria à decoração, do bailado à dança, da arquitetura à literatura, como não poderia deixar de ser. Essa característica ampla a nível estético e artístico, recusando o poder totalitário da literatura, fez com que Casais Monteiro considerasse a *Presença*, algo ironicamente, como uma revista *anti-literária* que afirmou “desde o seu primeiro número uma posição estética definida e um programa de revisão impregnado de intenções críticas inteiramente novas”¹²⁸.

Vejamos até que ponto essa profissão de fé na coexistência das artes se reflete na ocupação do próprio espaço da revista desde o seu primeiro número. Aqui, como estreia, após o sentido intencional do texto introdutório, enquanto documento basilar e manifesto de ação e intenção a que se fez referência, verificamos, nas exíguas oito páginas que lhe dão corpo, que José Régio se interna pelo cinema, atribuindo-lhe o estatuto de Arte, com maiúscula, e fala com desvelo do ator Ivan Mosjoukine, classificando-o como “um moderno e um requintado”¹²⁹, apresentando-o, ainda, “como dos artistas mais belamente afetados pela tortura multicolor do nosso tempo”. Não hesita em afirmar, com arrojo para a época, que “já é lícito, pois, tentar definir a arte dum Mosjoukine como se tenta definir a dum Poeta ou dum Pintor”¹³⁰. A página 3, que tem como título “Opiniões”, é ocupada integralmente por um desenho de Julio e quatro opiniões/citações, respetivamente de Marcel Proust, Jean Cocteau, F. Fels e Vlaminck. Todas elas versam a arte e a criação artística e funcionam, não ingenuamente, como argumentos de autoridade à sustentação dos textos teóricos de Régio, a abrir, e Gaspar Simões, a fechar. Curiosamente, muitos dos textos literários publicados têm como tema ou abordam, no todo ou parcialmente, a Arte. O poema de

¹²⁸ Cf. “A Poesia da *Presença*”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 116. De salientar, ainda, no plano da estética e do interartístico, as arrojadas experiências gráficas inseridas nas suas páginas, que causavam espanto e escândalo na época.

¹²⁹ José Régio, *Presença*, 1, Coimbra, 10 de Março de 1927, p. 8.

¹³⁰ *Ibidem*.

António Navarro, “O Braço de Arlequim”, é todo ele uma *pintura falante*, de uma plasticidade exuberante. O excerto duma novela de Abel Almada, que ocupa a quase totalidade das páginas 4 e 5, apresenta também, significativamente, como tema a pintura. As personagens dialogam à volta dos assuntos da Arte e confrontam as suas diversas conceções estéticas e artísticas. Até o texto de Gaspar Simões sobre Pio Baroja – inicialmente marcado por uma evidente influência freudiana do ponto de vista da psicanálise do artista enquanto método de eclosão e compreensão da obra – termina com o enquadramento do autor no contexto dos intemporais movimentos artísticos que foram, do ponto de vista da *Geração Presença*, o Classicismo e o Romantismo. Realçando-lhe o lado plástico da execução, associa as suas novelas ao “processo sintético de narração” e a uma “conduta cinematográfica dos seus personagens que se comportam de um modo tão vital que, como nos filmes ou na própria vida, nos passam à ilharga sem deixar o mais leve vestígio sentimental do seu trânsito, e a redução a quadros dialogados, de um terço, pelo menos, da ação (característica que muito os aproxima do teatro) revestem a sua obra de um perfeito ‘modernismo’”¹³¹.

A convocação das restantes artes foi ganhando progressiva e paulatinamente uma maior prevalência na *Presença*, alargando-se o naipe dos colaboradores especializados nos diferentes campos da Arte. Houve um incremento das notícias dos eventos mais relevantes e uma gradual integração na Folha das diferentes manifestações e criações artísticas. No Nº 2, é de realçar a página 3, ocupada na sua totalidade por um quadro de João Carlos Fecit, “Natal Marítimo”, e um texto de José Régio sobre Charlie Chaplin, por quem o autor da *Velha Casa* tinha uma admiração ilimitada. A partir do quinto número, as capas começaram a apresentar, como rosto, desenhos dos grandes artistas plásticos dessa época: Almada Negreiros, Julio, Mário Eloy, Sarah Afonso entre outros. No terceiro número, sublinhe-se a entrada na *Presença* do crítico e escultor Diogo de Macedo, de imediato com um texto que ocupa duas das oito páginas da revista, versando a sua conceção da criação e do artista, de forma assertiva e até radical, para se internar de seguida pela natureza da Arte em geral. É impressionante, sem dúvida, a sua delimitação, mais pela negativa que pela afirmativa, do que não devem ser as diferentes artes. Assim, “escrever não é pinturilar adjetivos nem bordar a missanga; fazer música não é contar as notas como um

¹³¹ João Gaspar Simões, *Presença*, 1, Coimbra, 10 de Março de 1927, p. 8.

mercador, nem acertar o passo como um galucho; bailar não é mexer-se por corda como uma teoria decorada; pintar não é trocar tintas, nem medir estradas, nem pesar luz; esculpir não é arrear uma Vénus com berloques, nem tornear um deus a compasso para ficar certinho na prova dos nove; erguer um edifício é uma ciência e é um dom”¹³². Salienta-se, da sua longa participação na *Presença*, uma vasta série de artigos sobre os *Vencedores e Vencidos de Paris*, trazendo a público com saber e ironia nomes de artistas plásticos como Matéo Hernandez, Maurice Vlaminck, Pablo Picasso, Kees Van Dongen (vencedores) e portugueses como Armando de Basto, Alves de Sousa ou Fernando de Macedo Soares dos Reis (vencidos, mas genuínos e talentosos).

Régio jamais há-de largar o cinema, e mais tarde empreende incursões marcantes nas artes plásticas, sobretudo na pintura, com esses textos de largo fôlego crítico e ensaístico que são a sua “ Breve História da Pintura Moderna” e os *comentários* “a propósito do segundo salão dos independentes”. E, mesmo quando fala de escritores, ou poetas, fá-lo da janela da estética como, a título de exemplo, se pode ver em “Uma Interpretação do Modernismo”, ou com esta abertura sobre António Botto, citando o próprio Botto: “A beleza sensível, a beleza das formas, a beleza que o vulgo chama exterior, é a educadora divina do nosso espírito e da nossa alma”¹³³; e depois, já na sua própria voz, um excerto repassado de tonalidades platónicas: “António Botto tende a considerar o *belo* como um caminho para o *bem*, mas até a considerar o *belo* como o próprio *bem*. Quando ele não o diz, dizem-no claramente os seus poemas. [...] Redução da ética à estética”, porque esteta é aquele que “sente a beleza de uma ideia ou de um sentimento”¹³⁴. Retoma o ponto de vista pessoano sobre o mesmo poeta ao apresentar António Botto como o nosso primeiro “poeta esteta” e, na mesma linha, classifica-o como um dos nossos grandes *estetas sensualistas*. O próprio Adolfo Casais Monteiro, a partir do N° 31 –, ainda não tinha assumido as funções de diretor da *Folha* – a propósito da “Segunda Exposição dos Alunos das Belas Artes, no Porto”, também envereda com certa regularidade pela crítica das artes plásticas e cinematográficas, bem como pela explanação dos seus pontos de vista sobre a estética e a arte. De igual modo, João Gaspar Simões não raro escreve textos de longo fôlego igualmente sobre a arte e a estética; realce-se essa peça

¹³² Diogo de Macedo, *Presença*, 3, Coimbra, 8 de Abril de 1927, pp. 3 e 4.

¹³³ José Régio, in *Presença*, 13, 13 de Junho de 1928, p. 4.

¹³⁴ *Ibidem*.

notável que é “A Arte e a Realidade”, a que se segue um outro momento importante nesta teoria crítica da estética, presente no Nº 16 da publicação, quando o mesmo João Gaspar Simões, num longo e denso texto de três páginas, “Realidade e Humanidade na Arte”, argumenta, não sem alguma dose de arrojo, contra os pontos de vista de um filósofo e de um sábio da envergadura de Ortega y Gasset, contestando as opiniões do filósofo espanhol expendidas em *La Deshumanización del Arte*. Considera Gaspar Simões, traçando um caminho nítido entre o pensamento de Gasset e o de Julien Benda, no pólo oposto, que, se para Gasset a arte moderna era desumanizada, para Benda ela deveria subordinar-se a uma essencial humanização. Gaspar Simões contesta ambas as opiniões e considera que a arte moderna não pode ser vista a essa luz de *humanidade* ou *desumanidade*, ela é simplesmente individualista, e nesse sentido tanto pode ser *humana* como *desumana*; nunca será essa a condição para sopesar o seu valor. Nesse mesmo número, Raoul Leal escreve um texto em francês, no seu estilo entre o bizarro e o provocatório, para falar do pintor Mário Eloy. Diogo de Macedo aborda a atualidade na escultura e na pintura, com a sua incisiva e assertiva regularidade de textos extensos e sempre abundantemente documentados.

Deste levantamento sumário de momentos marcantes no que respeita ao espaço ocupado pelas Artes e pela Estética nas páginas da *Presença*, salientamos no Nº 6, de 18 de Julho de 1927, a entrada de Guilherme Filipe com um texto fragmentário sobre “alguns pintores modernos”. No Nº 12, de 9 de Maio de 1928, o poeta Afonso Duarte, professor de Desenho de profissão, apresenta um texto tocante sobre artes decorativas populares, com destaque para a olaria, e daí faz um apelo à necessidade de revitalizar e de se incentivar a “educação artística”. A sua colaboração, desde logo marcante pelos seus poemas de qualidade muito acima da média da publicação, deve dizer-se, prolonga-se dentro da área das artes plásticas com textos sobre o “desenho infantil” e “a nova didática do desenho”. No Nº 18 da *Folha*, sublinhe-se a entrada em cena do filósofo Jaime Macedo Santos, com um texto bem informado sobre Hegel e Benedetto Croce, onde convoca com a-propósito grandes filósofos da Estética como Schelling ou Kant. Manuel Mendes fala sobre a dança e a sua evolução num artigo publicado no Nº 21, de Junho – Agosto de 1929, e António de Navarro disserta longa e aquiescentemente “A propósito do I Salão dos Independentes”, no Nº 26, de Abril – Maio de 1930. No Nº 30, de Janeiro – Fevereiro de 1931, um novo colaborador para as Artes Plásticas chega ao leitor, Carlos Parreira, com o texto “Um Pintor

Modernista”, sobre uma exposição do pintor Waldemar Guimarães, tal como Aleixo Ribeiro, que faz crítica de arte e de teatro, e dá também à estampa, no N° 50, de Dezembro de 1937, um interessante texto denominado “Corpo e Espírito da Arte”. O cineasta Manoel de Oliveira escreve um “argumento para um filme” no N° 33, de Julho-Outubro de 1931, e a partir do número 37, de Fevereiro de 1933, a *Presença* enriquece-se com a entrada para a sua lista de colaboradores de um compositor da dimensão de Fernando Lopes Graça, que inicia a sua abordagem da temática musical com um texto sobre “A Orquestra Filarmónica de Madrid em Coimbra”. Dá-nos desde esse momento textos notáveis de divulgação, crítica e pedagogia da música, como “Temas Musicológicos”, “Comentário Música”, “A Revolução Musical Schonberguiana” ou “Três Liederistas Franceses Modernos”. Aí, podemos aperceber-nos da sua avançada visão interartística, em que a música se imbrica com as restantes artes, num vasto campo onde cabe toda a criação estética. Manifesta também uma aguda consciência analítica, de raiz kantiana, considerando que “a essência estética da obra de arte plástica, quadro, estátua ou monumento, é em si, e em derradeiro termo, qualquer coisa específica, insuscetível de análise, irredutível à lógica concetual”¹³⁵. Mas, se reconhece que as artes plásticas podem efetivamente enunciar-se e descrever-se enquanto artes do espaço, já a música, como exemplo supremo de uma arte do tempo, foge a qualquer tentativa de paráfrase ou descrição, porquanto “uma sinfonia, uma sonata, uma fuga, uma simples melodia não *representam*, não *significam* coisa alguma”. Quando muito sugerem, porque toda a “verdadeira e grande música é movimento inefável da alma, jogo livre do espírito, capricho subtil da inteligência, atividade pura e desinteressada do pensamento”¹³⁶. De salientar, também, uma canção de Fernando Pessoa musicada pelo mesmo compositor, ocupando uma página da publicação. Relevo, ainda, para um curioso ensaio sobre a Estética, de Manuel Maia Pinto, ao iniciar, na senda de Baumgarten e Kant, a sua dissertação afirmando que “A arte não pode explicar-se, nem mesmo definir-se, senão por obscuras palavras, e conceitos não menos desprovidos de luz própria [...] que vale com efeito dizer-se que a arte é a procura da perfeição, do humano, do belo, e de tudo o que é capaz de despertar uma emoção estética? Por tal caminho chega-se a uma estética falsamente

¹³⁵ Fernando Lopes Graça, in *Presença*, 38, Abril de 1933, p. 8.

¹³⁶ *Ibidem*.

normativa, que pretende ensinar-nos como se obtém o belo, a perfeição, e o mais que deve caracterizar a obra de arte”¹³⁷.

De tudo o que se expôs, conclui-se que o movimento *Presença* é um longo e enriquecedor intercâmbio entre a literatura e as restantes artes, desde logo na sua conceção e programa até à sua concretização nas páginas da publicação. A literatura é encarada na sua realidade sensível como uma qualquer arte, embora, reconheça-se, com mais atenção, espaço, fundamentação, preocupação e informação. Da mesma forma, e dialeticamente, as restantes artes não deixam de ser analisadas e *lidas literariamente*, visto que também elas visam expressar e narrar o mundo através da sua própria linguagem imanente e sensível, que não prescinde igualmente da sua inteligibilidade própria. Deste modo se estabelecem pontes entre a linguagem verbal propriamente dita e as linguagens icónicas das restantes artes.

A *Presença* devém pois num lugar privilegiado de convergência e de encruzilhada dos múltiplos caminhos da Arte, um profícuo centro de crítica do gosto, de valorização e valoração da obra. Protagoniza com assinalável êxito uma intensa reflexão sobre os caminhos da estética portuguesa e europeia do seu tempo.

¹³⁷ Manuel Maia Pinto, in *Presença*, 43, Dezembro de 1934, pp. 7 - 10.

1.4 – Régio: Uma presença de sempre

É intensa a colaboração crítica e doutrinária de José Régio ao longo dos treze anos de vigência da *Presença*, como se tem vindo a dar conta. Esta vertente de teorização e divulgação literária e artística, aliada à sua fecunda e multímoda obra, conferem a Régio uma dimensão criativa e intelectual incomum. Alia à estratégia doutrinária um fôlego teórico, uma lucidez crítica e uma espessura reflexiva e artística marcantes no panorama cultural português¹³⁸. Neste empreendimento editorial, principalmente na primeira fase – a fase de implantação ideológica e doutrinária do órgão que congrega uma geração –, a sua ação é decisiva: “Foi a Régio, realmente, mais uma vez o repetimos, que a geração da *Presença* confiou o estandarte da sua revista. É ele quem assina o artigo doutrinário do seu primeiro número, e a ele pertence, em verdade, a orientação estética da Folha no capítulo das ideias, pelo menos até ao Editorial-Manifesto *Literatura Livresca e Literatura Viva*, publicado em Fevereiro de 1928”¹³⁹, acentuava Gaspar Simões. E aduzia razões para o facto: “o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* [...] desfrutava sobre nós o ascendente da idade e da bagagem que recebera nos seus estudos da Faculdade de Letras. É certo que a certas positivas vantagens de ordem cultural ou escolar se associavam excepcionais qualidades de inteligência e uma

¹³⁸ João Gaspar Simões retrata Régio de uma forma entusiástica. A sua admiração pelo autor de *Mas Deus é Grande*, conquanto alguns desentendimentos pessoais, que não literários, é absoluta, e assemelha-se, na *Presença*, de certa forma, àquela que Mário de Sá-Carneiro nutria por Fernando Pessoa, em *Orpheu*. Com efeito, as palavras com que lhe traça o perfil intelectual não deixam de conter um alto grau de verdade: “José Régio foi, antes de mais nada, uma alta consciência literária, consciência literária das mais lúcidas e complexas da história da cultura nacional desde que há cultura nacional neste país. Graças a uma excecionalíssima lucidez aliada a uma invulgar complexidade intelectual, coligaram-se pela primeira vez na história das letras pátrias, e num mesmo movimento, não só uma nova tomada de posição estético-literária como uma melhor forma de assumir e representar esses valores no campo da criação”. E também tocado pelo epíteto de “contra-revolucionário” dirigido, sobretudo, a Régio, ainda que no plano literário, contrapõe as obras de Régio, ponto a ponto, género a género, com as mais relevantes do seu tempo, o tempo de um modernismo estabilizado: “Se na poesia, pelo menos no seu aspeto formal, a obra do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* mantém uma tradição portuguesa – a integração do drama no lirismo, aventura tentada por Gil Vicente e só lograda, afinal, no aspecto satírico dos seus autos –, quer na prosa de ficção, superiormente fixada no *Jogo da Cabra Cega*, quer na prosa dramática, genialmente expressa no *Jacob e o Anjo*, coloca-se a obra de José Régio na vanguarda da literatura do seu tempo, não permitindo que ninguém lhe conteste o teor de autêntica obra revolucionária. Ou será o *Marinheiro*, de Fernando Pessoa, drama estático, mais revolucionário, enquanto teatro, que a tragicomédia *Jacob e o Anjo*, de José Régio? Teremos, porventura, de considerar a novela *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, mais revolucionária do que o romance *Jogo da Cabra Cega*, do fundador da *Presença*? Ou teremos de ver no ensaio de Fernando Pessoa, *António Botto e o Ideal Estético em Portugal*, maior revolucionarismo que no ensaio do mesmo José Régio *António Botto e o Amor*?”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, ob. cit., pp. 27 - 28.

¹³⁹ João Gaspar Simões, *idem*, p. 151.

precocidade particularmente revelada para as lides da crítica”¹⁴⁰. Casais Monteiro segue, nesta matéria, nos passos de Gaspar Simões, e apesar da admiração e da amizade por José Régio, não parece suspeito nas considerações que se seguem:

Quando me perguntam qual a figura a meu ver mais importante da literatura portuguesa contemporânea, isto é, da que surgiu e se desenvolveu nos últimos 30 anos, é sem hesitações que respondo: José Régio. Poderia hesitar se a pergunta visasse em particular o romancista, o contista, o crítico, o ensaísta, o dramaturgo; mas, tomada no seu conjunto, a obra de Régio assume proporções que não admitem qualquer dúvida. A sua função não pode ser medida por um ou outro dos seus aspetos. É certo que o consideraria sem hesitar, particularmente, o maior poeta da sua geração. Mas o facto de ele me aparecer com esse destaque, sob tal aspeto, não poderia fazer surgir aos meus olhos como um poeta que também se dedica a outros géneros. A sua personalidade só aparece em plena luz quando considerarmos a sua obra como um todo¹⁴¹.

Constrangimentos naturais de um trabalho que tem no seu núcleo outro autor, Adolfo Casais Monteiro, não permitirão uma abordagem mais detalhada a toda a massa textual publicada por Régio na *Presença*. Limitar-nos-emos a regressar com mais pormenor àqueles textos doutrinários que, pela sua relevância, marcaram o espírito não só da revista, mas de toda uma geração. Serão eles “Literatura Viva”, “Classicismo e Modernismo”, “Da Geração Modernista” e “Literatura Livresca e Literatura Viva”, a que acrescentamos o ensaio posterior, “Em torno da Expressão artística”, cúpula de todo o edifício teórico, na conclusão de Luís Adriano Carlos¹⁴². “Literatura Viva”, publicado no Nº 1 da *Presença*, de 10 de Março de 1927, é o primeiro de entre eles, não só temporalmente mas em sua relevância, como não poderia deixar de ser. Este texto doutrinário é bem exemplificativo daquilo que é a abordagem da literatura sob o instrumento e o ponto de vista da estética, intento esse desde logo inscrito no título do manifesto: “Literatura Viva”, vitalidade da escrita,

¹⁴⁰ *Idem*, p. 154.

¹⁴¹ Adolfo Casais Monteiro, “O Valor de José Régio”, in ob. cit., p. 71. Quase se confunde Régio com a *Presença*, o que nos parece excessivo pelo que revela de injustiça não só com a atividade intensa dos restantes colaboradores e diretores como para a própria revista, visto que desta *confusão* não deixa de resultar uma limitação de caminhos e horizontes. As afirmações de João Pedro de Andrade que a seguir se transcrevem, mais ponto menos ponto, foram glosadas até ao excesso pelas mais diversas vozes que se debruçaram sobre o tema: “José Régio é o maior poeta da geração presencista, e um dos maiores poetas portugueses de todas as gerações. Ele resume as preocupações dos poetas seus contemporâneos, juntando-lhes o seu drama pessoal. A *Presença* é em grande parte obra sua, e todo o doutrinário ético e estético da revista assenta nas suas opiniões pessoais, coerentes, claras e sinceras como a de nenhum outro dos escritores que o acompanharam”. Ver João Pedro de Andrade, ob. cit., p. 22.

¹⁴² Cf. Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, ob. cit., p. 109.

porque emanando das profundezas de um ser humano que, na sua humanidade, espiritualidade, vitalidade, existência e experiência, produz uma obra de arte cuja matéria-prima são as palavras, a linguagem. “Viva”, também, enquanto produto de uma vida, resultado de uma ação inteligível e sensível, reflexiva e imaginativa sobre os ritmos incomensuráveis da língua. E vivas, uma literatura e uma arte que partem de uma ação vital, de uma corporeidade, pois não há vida sem um corpo para habitar, um corpo estético e estésico que capta, recria e modela o mundo interior ou exterior, a partir de um ponto perceptivo onde os sentidos imperam e a sensorialidade, a sensibilidade, a intimidade, desempenham um papel fulcral. Estética enquanto *aesthetica*, estesia humana, visão subjetiva do mundo, porque modelado por um ângulo pessoal. Através deste movimento humano, ontológico, se vai criar uma obra insuflada por uma vida, que, por sua vez, existirá e subsistirá no tempo com uma vida própria. Trata-se, por conseguinte, de legitimar a arte pela vida e de estetizar a vida pela arte – ou, como afirma o acadêmico brasileiro Emerson da Cruz Inácio, de encarar também a “Literatura Viva” como “uma história do corpo no espaço literário”¹⁴³. A abertura de “Literatura Viva” é deste ponto de vista eloquente: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição de uma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe”¹⁴⁴. Parece enquadrar-se esta asserção naquele espaço indeciso da “ciência sensitiva”, contraposta à lógica e à racionalidade pura, teorizado e demarcado por Baumgarten já nas suas *Meditationes Philosophicae* (1735) e posteriormente na *Aesthetica* (1750).

A teorização estética é uma constante em Régio, que pontua as subcategorias estéticas no interior e para além do Belo: o bom gosto, o agradável, o delicado, o decorativo, o gentil, o bonito, o lindo, o formoso, o belo, o genial, o sublime, são elencados por Régio. Mas ele concentra o essencial da sua reflexão no questionamento da essência do Belo. Esta questionação do conceito de *belo* associado ao Modernismo tem grande relevância, visto que as obras estéticas de vanguarda punham, sem dúvida, em causa o conceito tradicional do Belo. A relação do Belo com a força, por exemplo, convoca claramente a ideia kantiana inscrita na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790)

¹⁴³ Emerson da Cruz Inácio, “A Herança Invisível – Ecos da Literatura Viva na Poesia de Al Berto”, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001, p. 18.

¹⁴⁴ José Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da ‘Presença’*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 17. Sublinhado nosso.

da bela representação das coisas e não tanto a representação das coisas belas¹⁴⁵. Sobre este pressuposto assenta a transfiguração moderna da realidade, empreendida pelos movimentos vanguardistas na sua obsessiva procura da originalidade, nomeadamente nas primeiras décadas do séc. XX. Aí, como em muitos outros momentos, aproxima-se da conceção de uma arte não-aristotélica, teorizada por Fernando Pessoa através do heterónimo modernista por excelência que é Álvaro de Campos. Isso não impede que, no cômputo geral, em Régio, a ideia de beleza se sobreponha à ideia de força, ou energia, demonstrando mais uma vez o seu labor no sentido do equilíbrio e da matização de tópicos vanguardistas subsequentes às manifestações europeias do início do séc. XX e, em Portugal, ao modernismo de *Orpheu*.

A crítica presencista, apesar de uma linha central assente nos textos fundadores de Régio, congrega os três grandes teorizadores, Régio, Casais Monteiro e Gaspar Simões, e colaboradores relevantes como Albano Nogueira, Diogo de Macedo e José Marinho, entre tantos outros. Mas o trio de diretores centraliza, sem dúvida, toda essa atividade. Cada um deles tem uma personalidade, uma sensibilidade, uma formação académica, uma experiência e uma ideia própria para a arte e para a literatura. Porém, cabe inicialmente a Régio propor um caminho para a poesia e para a arte, mas também uma via nova para a crítica. Essa crítica é de fôlego; de uma amplitude, de um equilíbrio e de uma coerência assinaláveis. Ele traça as linhas de um projeto e, nesse sentido, sobrepõe-se claramente em importância à doutrinação crítica de Gaspar Simões e também de Casais Monteiro. A relação da obra estética com o tempo, por exemplo, parece efetivamente influenciada por Fernando Pessoa, no sentido de a obra se sobrepor ao circunstancial e de superar ou antecipar o próprio tempo histórico. Ao distinguir sinceridade literária de sinceridade humana como base da *expressão artística*, aproxima-se igualmente da teoria do fingimento pessoana; explicita-a, inclusive, e faz cair pela base a acusação de um psychologismo fechado que lhe é sucessivamente feita. Jacinto do Prado Coelho pontua com rigor alguns dos matizes que caracterizam a crítica de Régio: “José Régio não confunde *sinceridade literária* com *sinceridade humana*: sabe que exprimir é transpor e que a expressão literária começa quando acaba a expressão puramente emocional. Separa-se aqui de uma estética romântica. As considerações que tece no ensaio ‘Em Torno da Expressão

¹⁴⁵ Cf. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1998, p. 216. Aqui se afasta o belo natural da beleza artística, pelas suas diversas naturezas: “Uma beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa”. *Idem*, p. 216.

Artística’ são talvez o mais feliz esclarecimento para a compreensão do célebre ‘o poeta é um fingidor...’ de Pessoa”¹⁴⁶. Comparando a reflexão estética regiana com a dos restantes diretores da *Presença*, Jacinto do Prado Coelho não hesita em afirmar que “a reflexão estética de Régio é muito mais equilibrada, coerente, sensata. Régio gosta de interrogar, de pesar os vários aspetos de um problema, atenua, matiza. A disjuntiva denuncia, muitas vezes, na sua prosa, uma prudência humilde perante a complexidade do real”¹⁴⁷.

A ideia clássica da obra enquanto organismo, a coerência interna das partes constitutivas dessa mesma obra, é, com nuances próprias, de igual modo comum a Fernando Pessoa e a José Régio, bem como a preponderância do *génio* na essência da criação artística. A radicação da arte nas camadas não conscientes do homem, em camadas profundas como a intuição, o instinto, a sensibilidade, é também partilhada por Régio e Pessoa: “Se a obra de arte proviesse da intenção de fazê-la, podia ser produto da vontade. Como não provém, só pode ser, essencialmente, produto do instinto, pois que instinto e vontade são as únicas duas qualidades que operam. A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto”¹⁴⁸. De todo o modo, o pensamento dialético pessoano não limita ao instinto, ao irracional, o primado da criação artística; antecipa o pensamento formalista e estruturalista e considera que à inteligência cabe uma função constitutiva fundamental: “distinguiremos na arte, como em tudo, um elemento material, e um formal. A matéria da arte, dá-a a sensibilidade, a forma, dirige-a a inteligência”¹⁴⁹. Esta dicotomia pessoana é de facto superada numa conceção crítica avançada por parte de Régio, ao conceber na expressão a base dinâmica significativa e unificante do dualismo forma-fundo¹⁵⁰.

Também a ideia de sublime, que está no cerne de tanta da maior arte moderna, é igualmente trazida por Régio à sua doutrinação-crítica, quando questiona essa estranheza da conceção de beleza extensiva à generalidade de um público moldado segundo uma educação artística tradicional, intimamente ligada a uma vertente moralista e moralizante: “não é uma impressão de beleza, mas de *monstruosidade*, que

¹⁴⁶ Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, ob. cit., p. 260.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 261.

¹⁴⁸ Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Ática, 1973, p. 7.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Cf. Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, ob. cit., pp. 114 – 115.

dão a tais pessoas muitas daquelas obras ou semelhantes”¹⁵¹. Tal não anda longe da referida conceção não aristotélica da arte em Pessoa, quando este afirma que “a finalidade da arte não é agradar. O prazer é aqui um meio, neste caso não é um fim. A finalidade da arte é elevar”¹⁵². Ambos manifestam ainda uma lúcida visão dos movimentos artísticos dos novos tempos, e Régio conclui paralelamente que “a ideia e o sentimento de beleza não estão necessariamente ligados à ideia e ao sentimento de arte, ou teremos de dar à palavra beleza um significado tão largo, tão impreciso ou instável, que quase a indetermina”¹⁵³. Porque, se o tempo da modernidade não associa obrigatoriamente a ideia de arte à ideia do Belo, importa não identificar também a ideia de arte com a ideia de prazer, do ponto de vista da percepção ou da receção, e aqui se afasta da ideia do “comprazimento *necessário*”, “de um comprazimento **universal**”¹⁵⁴ que, segundo Kant, a arte persegue. As sensações despertadas pela obra de arte são de outro tipo, revolvem as profundezas do humano: “da leitura de um trecho de Dostoievski ou de um poema de Baudelaire, como da contemplação de uma pintura do Greco ou de uma escultura medieval, bem poderá o mesmo indivíduo tão demasiadamente humano, sensível, não receber impressão alguma de beleza, prazer, serenidade: antes sofrer e confranger-se na sua sensibilidade, sentimentalidade, emotividade humanas vitais”¹⁵⁵. A noção de que o Belo já não é esse Belo intangível e diáfano está definitivamente inscrita no âmago do artista moderno. Esbatera-se, com a morte de Deus, a essência platónica de origem transcendente e inteligível onde toda a verdadeira beleza radicava. Passamos à subjetividade de uma *representação bela*, para cuja descodificação se requer a construção de uma teoria geral da sensibilidade, visto que é na imanência e na obscuridade do sensível e do gosto, *essa parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade*, que a obra de arte nasce e cresce, por um lado, e é percecionada, por outro. O lugar indiviso onde a mente se faz corpo e o corpo, pelos sentidos, ganha uma inteligibilidade própria, não pode ser senão o espaço virgem e íntimo da criação, a que Régio chama *temperamento artístico*.

A acusação de ceder a um sistemático “introspecionismo”, de privilegiar o *psicológico* em confronto com o *ontológico*, plano superior a que teria acedido

¹⁵¹ José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaios Sobre Arte*, Portugália Editora, Lisboa, pp. 62 – 63.

¹⁵² Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ob. cit., p. 27.

¹⁵³ José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaios Sobre Arte*, ob. cit., p. 63.

¹⁵⁴ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob. cit., pp. 99 e 132.

¹⁵⁵ José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaios Sobre Arte*, ob. cit., p. 65.

Orpheu, é rebatida por vários autores, dos quais destacamos, pela sua eficácia argumentativa, Luís Adriano Carlos no ensaio já mencionado, *O Classicismo Modernista de José Régio*. A dicotomia forma-conteúdo tem em Régio uma superação dialética de tonalidades hjelmslevianas no conceito sintético de *expressão*, que não é mais do que “dar forma à expressão vital”¹⁵⁶, no sistema regiano. Em função desta transformação essencialmente estética e poética, considera Luís Adriano Carlos que em Régio “a palavra centrípeta ‘psicologismo’ é excessiva, de certo modo viciada. O centro do sistema reside não no psicológico mas no poético, lá onde se configura uma consciência clara da *poeticidade*, tão confundida pelos neorrealistas com a ‘arte pela arte’. Fica pois excluída pela base uma *centralidade* psicológica, que de qualquer maneira seria centrifugada. A presença ou ausência do *eu* indica liminarmente uma situação de discurso, uma *topologia discursiva* onde o sujeito regiano procura uma resolução mas se debate com a vertigem da dissolução”¹⁵⁷. Deslocando o plano do *psicológico* para o plano do *poético*, o autor de *Fenomenologia do Discurso Poético* desmistifica a velha acusação dos neorrealistas aos da *Presença* de subordinarem o seu labor literário ao programa da “arte pela arte”, quando do que se trata é do predomínio da *poeticidade* em detrimento do ideológico e do social¹⁵⁸. Neste terreno se realiza uma homologia essencial entre o *fingimento poético* e a *autenticidade artística*, conceitos que identificam respetivamente, como se sabe, os poetas de *Orpheu* e os criadores da *Presença*. O paralelismo entre “a ‘dor sentida’ e a ‘dor fingida’, de Pessoa, corresponderia pois à ‘expressão vital’ e à ‘expressão artística’ de José Régio”¹⁵⁹. Em termos do *expresso* propriamente dito, não parece haver divergência entre o presencista e o neorrealista; ambos partirão sempre de uma base comum; o homem, o humano na sua interação com o mundo: “sempre o objeto da expressão de cada artista foi, é, será ele próprio, ou o mundo através dele”¹⁶⁰. Régio recusa uma arte social, ideologicamente condicionada, mas repudia, com não menos vigor, o “arabesco no vácuo, um bordado do nada”¹⁶¹ da *arte pela arte* ou da *arte pura*. Este tipo de obra cairia além disso na sempre combatida mera *expressão retórica*: “considerando-a produto dum esforço e um talento desacompanhados da

¹⁵⁶ *Idem*, p. 21.

¹⁵⁷ Cf. Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, ob., cit., pp. 115 – 116.

¹⁵⁸ Cf. *Idem*, p. 115.

¹⁵⁹ *Idem*, pp. 116 – 117.

¹⁶⁰ José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, in ob. cit., p. 34.

¹⁶¹ *Idem*, p. 50.

necessária riqueza humana, vital do sujeito”¹⁶². Aquilo que Régio denomina por *autêntica expressão artística* é o ponto crucial onde se fundem a *forma e o fundo*¹⁶³, artista e poeta, arte e poesia. O artista só, a arte só, desacompanhados da genuína humanidade poética, ficam-se simplesmente por um certo tipo de concretização de preceitos de escola, de academicismo ou de imitação; arte parcial, incompleta, sem a unidade e a diversidade que pontua a verdadeira obra de arte. Este detentor de uma percepção tendencialmente perfeita só se sentirá realizado e esteticamente compensado perante a obra de onde emana a verdadeira *expressão artística*, essencialmente integradora ou unificadora: “bastar-se e bastar-nos – é a dificuldade real de distinção entre fundo e forma; é ser ela uma unificação [...] e o que gera essa real dificuldade de distinção entre fundo e forma (da qual dificuldade resultam o equilíbrio e a plenitude da obra de arte) é a íntima, profunda, necessária correspondência, no criador, duma expressão vital e uma expressão artística plenamente ricas”¹⁶⁴. Mas Régio vai mais longe na modernidade da sua visão da poesia e da arte, e refere o fator lúdico, verdadeiramente wittgenstiniano de *jogo* – “de palavras, de movimentos, de sons, de volumes, de linhas, de cores, de imagens”¹⁶⁵ – que está na génese da criação e da construção da obra de arte, seja ela verbal ou não verbal. Reitera ainda essa vertente lúdica que se interliga com a natureza transfiguradora da verdadeira criação artística: “intenção profunda e *jogo*, imitação aparente e transfiguração real, eis o que, num trecho citado ao abrir deste ensaio, se dizia haver no modo de expressão que é a expressão artística”¹⁶⁶.

Sem prejuízo de uma corrente que rejeita a existência de uma doutrinação presencista propriamente dita, desde logo alimentada por alguns dos seus mais destacados representantes, são profundamente doutrinários os documentos literários como o manifesto “Literatura Viva”, e, se na poesia da *Presença* não é visível

¹⁶² *Idem*, p. 51.

¹⁶³ Cf. *Idem*, p. 52.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 57. Essa *unificação do fundo e da forma* é o elemento base para a sua consideração da obra como um “edifício”, apresentada no ensaio *Em Torno da Expressão Artística*, ou *órgão*, em sentido aristotélico do termo. Essa consciência da obra como *ser* completo e complexo, contendo em si e existindo enquanto unidade indivisível de forma e conteúdo. A forma classicizante como a sua poesia se organiza, estrutura a sua voz expressionista, que assim nunca transborda desse leito ordenado. *Edifício*, pois, ou *monumento verbal*, como escreve Michael Riffaterre: “Para ser reconhecido como tal, um texto deve formar apenas uma unidade solidária. Deve, portanto, ser uma sequência de pormenores motivados, entrelaçar descrição e simbolismo de uma forma apertada, num *monumento verbal* em que não seja possível alterar uma palavra ou substituir sinónimos sem destruir o conjunto”. Michael Riffaterre, *A Ilusão Referencial*, ob. cit., p. 106.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 61.

¹⁶⁶ *Ibidem*. Sublinhado nosso.

qualquer rutura evidente com a(s) tradição(ões), nos textos de intervenção teórica há uma evidente linha divisória entre toda uma visão passadista, ou canónica, e uma nova forma de encarar a criação artística, agora sob um prisma analítico, decisivamente subordinado ao que de mais avançado se desenvolvia ao tempo no domínio da estética. A multiplicidade sensitiva, *as representações confusas*, o juízo de valor e o juízo do gosto estéticos, a valorização das diferentes categorias estéticas, que não só o tradicional Belo de raiz platónica e neo-platónica, a valorização da sensibilidade humana em plano de igualdade com o concetual e o pensamento reflexivo, a plena consciência de que na avaliação da obra de arte têm de participar em plano de igualdade o conhecimento inteligível e a afetividade sensível, estão presentes em toda a reflexão regiana sobre a obra de arte e respetivas condições exigíveis para que ela aconteça. Implicitamente, sublinha-se a necessidade do estabelecimento de um critério subjetivo, à medida da individualidade humana, para qualquer criação ou juízo crítico, em ambos os casos livres e abertos, totalmente arredios a qualquer autoritarismo de raiz canónica. Daqui decorre que o artista seja também ele “vivo”, isto é, que na criação estética revele uma superior vitalidade humana nesses diferentes planos intervenientes no seu ato criativo:

Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior, inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira maçadores; que um prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato.¹⁶⁷

¹⁶⁷ José Régio, “Literatura Viva”, *Presença* 1, p. 2. Temos aqui presente a essencial intemporalidade da grande obra de arte, que em qualquer tempo em que surja se reveste da categoria da classicidade, tomada no seu sentido trans-histórico, tipológico, não periodológico, enquanto subordinação às divisões frequentemente artificiais estabelecidas pela tradicional história da literatura. Daí que, no artigo publicado no 2 da *Presença*, Régio concilie, mais uma vez fenomenológica e dialeticamente, os termos modernista e classicista, Classicismo e Modernismo, ao afirmar que considera “o classicismo característica de todas as superiores realizações artísticas. Ou antes: de todas as revelações superiores de qualquer corrente artística. [...] O que importa é que um artista possua em si próprio, e por si próprio o descubra, o seu classicismo”. E se se considerar o Classicismo “universalista” e se por Modernismo Régio entender “um certo modo de personalidade atual”, que integra em si esse universalismo classicista, então “eis porque o modernismo superior é individualista e clássico – tomando agora o termo individualista no melhor sentido, e considerando clássica toda a obra de Arte em que determinado motivo encontra o seu *meio de expressão* próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização. E assim, para ser clássico, um modernista deve

Vemos nesta provocatória chave final que encerra o manifesto os principais pontos que dão corpo à teorização do fundador da *Presença*, e que enraízam não só numa recusa a um *estatus quo* vigente, como consubstancializam uma visão estética abrangente do fenómeno literário em todas as suas componentes, inclusive a crítica.

Outro texto decisivo é o publicado no Nº 2 da *Presença*, de 28 de Maio de 1927. Régio coloca no próprio título, “Classicismo e Modernismo”, uma questão central que atravessa toda a problemática da estética e da criação artística ao longo dos tempos. No fundo, a velha querela dos *Antigos* e dos *Modernos* retomada por Régio não tanto em termos de *querela* mas, pelo contrário, em moldes conciliatórios, sintéticos. Com rasgo analítico, expurga ao termo *clássico* toda a sua carga académica, historiográfica, periodológica e canónica, para se ater essencialmente à qualidade intrínseca que uma obra deve possuir para se afirmar como uma obra superior, intemporal, dotada de “atributos de superior equilíbrio estético”¹⁶⁸. Desta forma, toda a obra em todo o tempo pode ambicionar a essa *classicidade*, e, efetivamente, a obra modernista não está de modo algum inibida ou menorizada na sua legítima pretensão de *classicidade*, visto que a imitação de gregos e romanos deixou de ser de há muito condição obrigatória para tal e, pelo contrário, é aqui perfeitamente dispensável e até contraproducente¹⁶⁹. Nesse sentido, ao rejeitar a *imitatio*, cara ao clássico propriamente dito, Régio rejeita a obra de arte concebida como fruto de uma regra transcendente ao universo subjetivo do criador e sustenta a afirmação de que o seu ponto de partida radica impreterivelmente no homem singular. Deste modo, essa obra moderna/clássica abandona a sua condição de espelho do mundo para se tornar a criação, construção ou modelação de um mundo ao qual o artista se encontra irreversivelmente ligado¹⁷⁰. Régio valoriza no Classicismo o que há de vital e impulsionador de uma obra de arte superior, ou seja “a conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades geradoras”. Se assim acontecer, o autor terá descoberto “o seu classicismo”¹⁷¹. Podemos dizer que José Régio antecipa intuitivamente, sobre esta problemática, a opinião, por exemplo, de um Luc Ferry, que

ser inteira e verdadeiramente modernista”. *Presença* 2, Coimbra, 28 de Março de 1927, pp. 1 e 2. Sublinhado nosso.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 21.

¹⁶⁹ Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁰ Cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus – A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Coimbra, Almedina, 2003, p.28.

¹⁷¹ *Páginas de Poutrina e Crítica da ‘presença’*, ob. cit., p. 22.

sobre o mesmo assunto tece as seguintes considerações: “A opinião segundo a qual o artista deve procurar a harmonia não desaparece sem dúvida – pelo menos imediatamente – na estética *moderna*. Em compensação, e tal é a verdadeira rutura com a *Antiguidade*, essa harmonia tende a deixar de ser pensada como o reflexo de uma ordem exterior ao homem: já não é porque o objeto é *intrinsecamente* belo que agrada, mas, no limite, porque proporciona um certo tipo de prazer a que se chama belo”¹⁷². O diretor da *Presença* diz sensivelmente o mesmo por palavras próximas ou equivalentes: “onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa relação de beleza – aparece arte clássica. Este equilíbrio é obra do Génio quando o artista o consegue espontaneamente”¹⁷³. No fundo, Régio faz assentar a condição clássica na consecução de um equilíbrio harmonioso entre as diferentes variáveis da obra, não conseguido à custa de regras pré-estabelecidas, transcendentem à relação obra-autor. Essa é a condição de base da grande obra de qualquer tempo, inclusive a moderna, para que possa integrar o restrito núcleo das obras *clássicas*. De novo nos socorremos da reflexão de Luc Ferry para observarmos que os dois pontos de vista se aproximam surpreendentemente: “a estética moderna é decerto subjetivista na medida em que funda o belo em faculdades humanas, a razão, o sentimento, ou a imaginação. Nem por isso continua a ser menos animada pela ideia de que a obra de arte é inseparável de uma certa forma de objetividade”¹⁷⁴. Tanto mais que a implantação da Estética é sustentada num rigoroso equilíbrio que sustenta a sua identidade enquanto disciplina autónoma: “A Estética pode, pois, afirmar a sua autonomia face à Lógica, na medida em que não promove o ilógico (o fundo obscuro da alma), mas se coloca na ordem do analógico, da afinidade entre a sensibilidade e a racionalidade: a sensibilização do racional é ao mesmo tempo a racionalização do sensível”¹⁷⁵. Neste âmbito, há também uma preocupação constante em Régio em não separar o sensível do intelectual na configuração da Estética, quer no plano da receção, quer no plano da produção. Repetidamente aponta três planos que em uníssono desaguam na verdadeira obra de arte e que fazem dela um todo harmonioso e equilibrado: sensibilidade, inteligência e imaginação. Ao contrário da tradição platónica, ou cartesiana, onde o mundo inteligível se situava em plano de

¹⁷² Luc Ferry, ob., cit., p.29.

¹⁷³ *Páginas de Doutrina e Crítica da 'presença'*, ob. cit., p. 22.

¹⁷⁴ Cf., Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, ob. cit., p.30.

¹⁷⁵ Adriana Veríssimo Serrão, *Pensar a Sensibilidade*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007, p. 19.

superioridade em relação ao mundo sensível, ou, na inversa, da tradição dos primeiros empirismos que colocavam o sensível em plano de destaque, Régio parece seguir a linha do equilíbrio e da conciliação de opostos iniciada por Baumgarten, fundamentada por Kant e confirmada por filósofos da síntese do empírico e do racional, do pensamento e da corporeidade, numa conciliação fértil, como Husserl, Heidegger ou Merleau-Ponty. E segue a sua linha analítica, imune à divisão histórica e periodológica da literatura, tendo em vista uma irrevogável analogia entre clássico e obra superior:

Ora é evidente que mesmo entre os românticos, mesmo entre os modernistas, mesmo entre os primitivos, a sensibilidade, a inteligência, a imaginação – todas as faculdades criadoras – podem vibrar em uníssono ao fogo de não sei quê que se chama inspiração artística ... E nascerá então uma obra forte do seu íntimo equilíbrio – uma obra clássica. Assim o classicismo deixa de estar em acordo seja com que doutrina estética for, porque deixa ele mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente¹⁷⁶.

Logo a seguir, referindo-se a Proust, reitera: “sensibilidade infinitamente delicada e recetiva; inteligência talvez mais subtil que profunda, em todo o caso subtil e profunda, imaginação transfiguradora e vasta”¹⁷⁷. Estas são também as qualidades pessoais ou individuais que fazem um criador simultaneamente individualista e universalista, porque, ao seguir genuinamente o que há de mais profundo na sua individualidade, está igualmente a emitir um potente foco de luz que ilumina a “humanidade profunda e eterna”¹⁷⁸.

Em “Literatura Livresca e Literatura Viva”, mais uma vez Régio apresenta em potência, como se deu conta Luís Adriano Carlos, questões epistemológicas colocadas posteriormente, com outra amplitude e profundidade, naturalmente, por distintos pensadores do fenómeno situados além-fronteiras: Genette, Barthes ou os teóricos da Recepção, por exemplo. Veja-se o plano em que ele situa a problemática da Arte e das artes no início do célebre artigo: “a Arte é uma [...] as artes são muitas”, e acrescenta: “a discriminação é impossível, a fusão é impossível, mas a emoção que nos produz um belo quadro é idêntica à duma bela estátua, dum belo livro, dum belo filme, duma sinfonia, ou dum bailado. A finalidade é apenas produzir-nos esta emoção tão

¹⁷⁶ José Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da 'Presença'*, ob. cit., p. 22.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 31.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 23.

particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética”¹⁷⁹. Nas suas fecundas incursões à Estética, Gérard Genette formula a sua “convicção, já expressa e felizmente banal, de que a literatura também é uma arte, e que por via dessa consequência a poética é um departamento da teoria da arte, e logo provavelmente da estética”¹⁸⁰. Régio tinha-o igualmente afirmado: “A literatura é arte como a pintura, a dança, a música, etc.”¹⁸¹. Genette considera igualmente que o *artístico* é bastante mais fácil de circunscrever e identificar que uma “arte”, visto que muitos dos objetos hoje em dia considerados artísticos são muito difíceis de situar no campo de uma arte ou sequer de descobrir de que arte são originários. Por isso, na linha de Nelson Goodman, ele interroga-se sobre a natureza da arte, e pensa ser bastante mais fértil não tanto refletir sobre *o que é a arte*, mas detectar *quando é que há arte*: “A insistência sobre a pluralidade das artes, e dos géneros, pode pois ser causa ao mesmo tempo de bloqueamentos taxonómicos e de embaraços conceptuais, tão artificiais uns como os outros, e o tema croceano da unidade da arte é a este respeito sobretudo libertador, porque deixa a um critério, não deveras ‘visível’, como estranhamente o exigia Wittgenstein, mas relacional – e que não será forçosamente o de Croce -, o papel de definir, não as artes, mas o carácter artístico de determinada prática ou objeto”¹⁸². Como Régio havia intuído em tempos de menor contaminação entre os campos, importará mais saber onde está, e se está, a Arte, do que saber qual o tipo de arte que se nos apresenta. E se Régio afirmava ser a condição primeira da arte *produzir-nos uma emoção estética*, Genette define-a, na mesma linha de raciocínio, como *um objeto estético intencional*¹⁸³. Era nessa essencial intencionalidade que José Régio fazia assentar também a sua função crítica; crítica tanto da literatura como da arte, porque, como vimos, para Régio os instrumentos críticos aplicados não deveriam forçosamente variar. Já o mesmo, deve dizer-se, não se passa com a poesia, que, na senda de filósofos como Vico ou Croce (filósofo que, como verificámos, igualmente Genette convoca), considera como elemento constitutivo e preexistente de todas as artes, sem exceção.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 46.

¹⁸⁰ Gérard Genette, *A obra da arte – imanência e transcendência*, in VV. AA., *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 15.

¹⁸¹ José Régio, *Páginas de doutrina e Crítica da ‘Presença’*, ob. cit., p. 47.

¹⁸² Gérard Genette, ob. cit., p. 17.

¹⁸³ *Idem*, p. 15.

É por essa fidelidade à essência da arte que Régio acusa os críticos seus contemporâneos de analisarem as obras não pelo seu interesse enquanto obras de arte propriamente ditas, destinadas a produzir no recetor uma *emoção estética*, mas cuidando que elas deveriam desempenhar diretamente uma função social, como pretendiam os ditos críticos em relação a Raul Brandão e a ele próprio, entre outros casos de incompreensão gritante. Neste contexto, o autor de *A Velha Casa* acusa “os críticos portugueses de encararem um livro – que é uma obra de arte – não pelo seu aspeto artístico, não por aquilo que nele interessa como obra de arte: mas pelos seus aspetos accidentais, e segundo finalidades que lhe são alheias”¹⁸⁴. Essa repreensão estende-se seguidamente aos próprios escritores portugueses, que faziam da literatura uma caixa de ressonância de inúmeras áreas da cultura, da história, da filosofia, da política, da moral ou da religião, em vez da expressão da sua profunda e genuína individualidade, isto é, da “*resultante estética* da sua humanidade”¹⁸⁵. Esta visão aguda da componente estética da obra ressalta de afirmações doutrinárias de uma atualidade inegável: “a obra depende sobretudo dessa riqueza de sensibilidade, de inteligência, de personalidade, digamos tudo: de humanidade”¹⁸⁶. Resulta de tudo isto que Régio concebe a obra de arte como esse cruzamento privilegiado do sensível e do inteligível ao serviço da plena expressão humana, entendendo a poesia como tipologia estética única e suprema que perpassa como seiva vital nos veios de todas as artes. Retoma, a seu modo, as ideias expressas na *Sexta Carta* de Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*:

Outrora, naquele belo despertar das energias intelectuais, os sentidos e o espírito não possuíam um domínio estritamente separado; porque nenhuma coisa os tinha ainda tentado a fazer partilhas hostis e a definir a sua demarcação. A poesia ainda não tinha cortejado a espirituosidade e a especulação ainda não tinha sido corrompida pela sofistaria. Ambas podiam, caso fosse necessário permutar as suas funções, uma vez que cada uma honrava a verdade apenas à sua maneira. Por mais que a razão se elevasse, ela transportava a matéria amorosamente consigo, e por mais fina e aguda que fosse a forma que usava para separar, ela nunca mutilava¹⁸⁷.

É longa a viagem que Régio empreende pelos grandes criadores modernos e modernistas europeus. Mede-lhes, nas páginas da revista, sem temor ou reverência, a

¹⁸⁴ José Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da ‘presença’*, ob. cit., p. 49.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 53.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 57.

¹⁸⁷ Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa, INCM, 1993, p. 38.

magnificência e as fraquezas das suas obras, tal como faz idêntica radioscopia em relação aos criadores nacionais, mesmo os maiores do seu tempo, como Aquilino ou Raul Brandão. Aborda com desenvoltura e através de um discurso *iluminado* autores como Mallarmé ou Chagall, Ibsen ou Vlaminck, Gide ou Pirandello, Van Gogh ou Chaplin. A profundidade analítica supera em Régio sempre a diversidade temática, ao contrário de outros críticos que tratavam pela rama os inúmeros autores que convocavam. Porém, são as suas leituras dos diversos autores nacionais que deixaram uma marca indelével em toda a crítica que, sobre os mesmos, se lhe seguiu.

Podemos concluir que o cerne da estética regiana se encontra sintetizado na apreciação que o autor faz da obra de Pirandello, “poeta de ideias que se fazem carne”¹⁸⁸ ou a forma de *tornar a ideia sensível* que Hegel preconizava na sua Estética, ou Moréas no seu Manifesto Simbolista. Ou, no plano oposto, a forma como Mallarmé transformava em ideias apelos da carne, adotando, por conseguinte, um processo estético de ordem inversa, mas de idêntica matriz em seu plano constitutivo e metamórfico. A conclusão desse texto regiano, de uma atualidade evidente, centra-se no pólo da receção e não no pólo da produção: é nesse *sentimento humano comum*, de raiz kantiana, que passa também pela *receção* dos teóricos de Constanza, que ele vai assentar a sua mira, remetendo em última instância para o *juízo de gosto* tipificado pelo filósofo de Königsberg, ou para a *reescrita* do leitor, procurada por Jauss: “Caro leitor: tudo o que aí fica não é senão um excitante a que tu penses e julgues”¹⁸⁹.

¹⁸⁸ *Páginas de Doutrina e Crítica da ‘presença’*, ob. cit., p. 58.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 64.

2 - O Movimento *Presença*: Um Modernismo Românticista

2.1- *Presença*: Uma Confluência Estética e Ética

O Movimento *Presença* é eivado de contradições inerentes à sua própria identidade, porque defensor da exploração das profundidades humanas, da originalidade mais radical, do individualismo estreme e da liberdade sem limites da criação estética. A intemporalidade e a diversidade da obra de arte não podem, em coerência, lançar as bases programáticas ou normativas de qualquer tipo de convenção estética ou artística, porque isso iria afetar de forma insanável a singularidade dessa mesma obra. Casais Monteiro recusa o termo “doutrina” para caracterizar a atividade da *Presença* (e nisso mais uma vez diverge de Gaspar Simões, que assume, acertadamente, do nosso ponto de vista, o carácter doutrinário da *Presença*, mesmo que pela recusa, presente nos textos fundadores de Régio nos primeiros números) e usa-o sistematicamente entre aspas: “a pura e simples verdade é que *não houve uma doutrina da Presença*. A única doutrina da *Presença* foi ... a sua ação crítica”¹. Considera o termo e o conceito *doutrina* ao serviço de um “ideário” que visa arregimentar um conjunto de apaniguados e correligionários para uma causa, levando-os a tomar partido, o que não seria aceitável pelos homens da *Presença*. Tal, segundo Casais Monteiro, estaria a ser levado a cabo pelos escritores da “Seara Nova”, dirigida por Raul Proença, António Sérgio e Jaime Cortesão, que visavam, entre a crítica e a filosofia social e política, a “doutrinação democrática”². Já a *Presença* pretendia

¹ Casais Monteiro, ob. cit., p. 58. Sublinhado nosso. Já quanto a *Orpheu*, Casais Monteiro considera ter existido uma vertente doutrinária; também aqui em discordância com Gaspar Simões, dado que este recusa em *Orpheu* tal existência. O fator temporal assume aqui um papel importante: “Não obstante, este [*Orpheu*], realizou apesar de tudo uma doutrinação que, embora não fosse metódica, foi todavia convincente, se nos lembrarmos de que, surgindo o *Orpheu* em 1915, e sendo os dez anos seguintes assinalados pelo aparecimento de numerosas revistas e alguns livros nos quais o espírito de *Orpheu* se manifestou amplamente (embora para um público restrito) os seus frutos já tinham amadurecido o suficiente para que essa geração surgisse aos olhos dos *presencistas*, como a verdadeira expressão da literatura viva da fase precedente”. Adolfo Casais Monteiro, “A Escola de Poesia Subjetiva, Desenvolvida no Culto de Proust e de Gide...”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 36.

² Cf. Casais Monteiro, ob. cit., p. 26.

renovar a arte e a literatura através da crítica, da teorização, da pedagogia, da educação dos juízos de gosto e de valor do público interessado. Por conseguinte, o autor de *O País do Absurdo*, referindo-se à revista, classifica como “essencial o seu papel no estabelecimento da crítica como disciplina responsável, dando precedência à interpretação e situação sobre o julgamento, o juízo estético sobre o moral e social, em reação contra a crítica ‘normativa’ e a que se pretende científica”³. O próprio estilo de um autor não pode ser uma simples qualidade técnica exterior ao “eu” psíquico e ontológico, mas há-de enraizar nesse solo radical e vital da personalidade: “A nossa personalidade, o nosso *eu profundo* de que fala Bergson, existe desde que somos; mas existe soterrado debaixo de tudo quanto não somos. Ora a grande dificuldade está em afastarmos essa camada de personalidade exótica, ou, pelo menos, de descobrir nela uma via para a personalidade que somos [...]. É estilo toda a forma em que se descubra o sinal inconfundível duma personalidade”⁴.

Quando Gaspar Simões se refere a essa camada “exótica” de personalidade a evitar e a varrer da obra de arte, e mais concretamente do texto literário, está claramente a referir-se aos excessos retóricos que eram a imagem de marca de uma forma ultrapassada de se escrever no Portugal desse tempo – basta ler alguns textos das revistas que precederam a *Presença* para o confirmar. A habilidade técnica, a capacidade verbal, surgiam desacompanhadas da necessária verdade humana mais profunda e identitária do sujeito que escrevia. Daí que Clara Rocha toque num ponto central ao identificar a conceção do artista em Régio, e por extensão em toda a *Presença*, com a noção romântica de *génio*, nesse sentido de um apelo a uma voz individual e original que define um criador incomum que deixa atrás de si o rasto indelével de uma subjetividade irreduzível. A essa condição fundamental de ser de exceção, se associa, no escritor presencista, a noção de fado, destino, predestinação⁵, uma vez que o criador, para além do talento e da técnica, há de também constituir-se como uma espécie de ser de eleição. Gaspar Simões é incisivo sobre essa matéria, o que se compreende, dado o carácter biografista e genético da sua crítica: “é artista

³ *Ibidem*.

⁴ João Gaspar Simões, “Do Estilo”, in *Presença*, 8, p. 1.

⁵ Cf. Clara Rocha, Clara Rocha, *Revistas Literárias do Sé. XX em Portugal*, INCM, Lisboa, 1985, p. 401.

superior o que mais original, individual, possuir a alma e, logo, o que à realidade opuser um mais puro sistema de reações”⁶.

Génio, destino, individualidade, eis as pedras-base em que assenta um espírito criador, e por consequência os despoletadores de toda a verdadeira obra de arte para o *presencismo*. Génio não obviamente enquanto assimilação do artístico ao patológico, como decorreu nas primeiras décadas do séc. XX, na esteira das teses bizarras de Lombroso, mas enquanto elemento inimitável de um espírito criador, onde estão presentes as marcas humanas genuínas de uma individualidade e de uma personalidade; *pigmento*, *imperfeição* sensível que suporta qualquer obra esteticamente superior e tendencialmente perfeita⁷. Trata-se de recuperar, como defende Luís Adriano Carlos, falando de Camilo, as impressivas marcas de subjetividade do criador excecional, que um conjunto de cientistas, desfasados das características únicas que subjazem ao ato criativo, associou a pura e simples degenerescência intelectual, contribuindo assim para suspender “de uma assentada toda uma tradição valorativa da potência criadora – marginal aos códigos do Classicismo e do belo ideal, da razão, do senso comum e da regra –, sem por um momento ter gizado uma explicação coerente das condições etopoiéticas do ato criador, da natureza dos *peritói*, da eficiência do *Kairos* e da vitalidade rítmica do *pneuma*, que distinguem uma criação com ânimo e vida própria perante um reles enunciado inerte e sem grandeza”⁸. A *Presença* procurou contribuir, a seu modo, para o restabelecimento da noção de *génio*, menosprezado igualmente pelos estudos literários da primeira metade do século XX, que desvalorizaram, quando não aboliram, as “marcas irredutíveis da subjetividade individual no fenómeno da

⁶ João Gaspar Simões, “Individualismo e Universalismo”, in *Presença*, 4, de 8 de Maio de 1927, p. 9.

⁷ Cf. Luís Adriano Carlos, “Um Génio que não Era um Santo”, Prefácio a *Ensaio Camiliano*, de Óscar Lopes, Porto, Fundação António José de Almeida, 2007, pp. 11 – 14. Partindo do referido estudo dos *Ensaio Camiliano* de Óscar Lopes, e situando a questão do *génio* na personalidade criativa de Camilo Castelo Branco, Luís Adriano Carlos explicita o conceito segundo as perspetivas analíticas em confronto: “O Romantismo constitui um vigoroso momento de emancipação da irregularidade (o *característico* dos românticos alemães) face à *pedra polida* da abstração neoclássica, podendo Camilo reclamar para si um estatuto extraordinário neste processo que marcou a Modernidade em todas as direções estéticas até ao nosso tempo. Apesar disso, a tradição iluminista e positivista legou-nos uma caricatura infeliz dessa irregularidade formal na personagem romântica do Génio – criador excecional, predestinado e incompreendido pelos filistinos –, já completamente desligada da noção renascentista do *ingenium* como talento inato e faculdade produtiva. [...] Com efeito, Camilo pertence a um mundo em que o escritor *poeta*, na sua trágica disposição do ânimo – ‘pela qual a natureza dá a regra à arte’, de acordo com Kant –, ainda não tinha sido substituído pelo anémico escritor *intelectual*, lapidado na oficina positivista da segunda metade do século XIX”. *Idem*, p. 11.

⁸ *Idem*, p. 12.

criação”⁹. Nesta ambiência *novo-romântica*, recusando a assética lisura neo-clássica, se moveram os presencistas tanto na teorização como na criação, valorizando a marca única e irrepetível de uma personalidade criadora e combatendo os que, sob o pretexto da ciência ou da teoria, a negligenciaram, fomentando “a materialidade textual e o facto positivo, o documento, o grupo social, a ideologia, o sentido e o não-sentido, o traço ou simplesmente a cultura *lato sensu*, criando nos estudos literários um vazio conceptual, ainda traumatizado com Sainte-Beuve e Lombroso, que rasura o elemento diferenciador dos criadores originais, submersos na vaga escolar dos paradigmas dominantes e em projeções mecânicas dos mesmos conceitos que servem às produções menores”¹⁰.

Este foi também um pólo importante através do qual se deu continuidade ao Romantismo em suas múltiplas ramificações, matizado e reatualizado à luz dos novos tempos. O Romantismo perdurou, e continua a perdurar, para além do próprio Romantismo enquanto escola, numa demonstração do modo como a modernidade nunca se libertou das marcas indeléveis desse movimento incontornável, porque germinante nas camadas mais profundas e definidoras do homem enquanto ser único. Assim, bem podemos dizer que a nossa *Geração de 27* se integra nessa ambiência estética e humana, em que a arte é assumida como expressão emocional, potencialidade individual mediada pela linguagem artística. Como herança romântica, verificamos também que a *Presença* vê na criação artística a criação humana por excelência, e a arte torna-se, mesmo no plano da especulação filosófica, num dos seus tópicos centrais. Nisso seguem os presencistas na senda de Baudelaire, pela forma como este entronca as categorias da beleza e do sublime na referida genialidade humana, e divergem do pressuposto kantiano exposto na Terceira Crítica, em que não só as artes desempenham um papel secundário em relação ao Belo Natural, como enquanto tema especulativo de carácter metafísico não teriam a nobreza de outros temas ônticos, éticos ou morais¹¹.

A doutrinação estética dos homens da *Presença* sobre as funções e a natureza da Arte diverge também, em termos de grau, dos pressupostos kantianos sobre a conceptualização estética e a racionalização dos respetivos juízos de gosto e de valor. Se para Kant a impossibilidade de conceptualização do Belo bem como carácter

⁹ *Idem*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cf. Schaeffer, ob. cit., pp. 71 e 72.

indeterminado do gosto impede o desenvolvimento e a construção de qualquer doutrina, essa não foi necessariamente o procedimento dos autores da *Presença*, que, pelo contrário, ultrapassando dificuldades de vária ordem, e esclarecendo o paradoxo da negatividade metodológica já abordado, dão corpo a um notável espólio crítico e doutrinário. Se a visão estética do mundo presencista na construção do seu paradigma crítico e na integração da linguagem estetizante, há muito de aprendizagem na inesgotável obra de Kant, já o mesmo não se poderá portanto afirmar relativamente ao labor doutrinário, no qual Kant descrê e os presencistas apostam desde o texto de abertura, ainda que conduzindo-se estrategicamente, repete-se, mais através de rejeições do que de proposições, o que se compreende, dado o seu escrúpulo em condicionar os caminhos específicos do criador. E nisso se aproximaram dos pontos de vista expendidos na teorização dos românticos de Iena; Kant visou a construção de uma crítica e de uma teoria da estética, os românticos de Iena concentraram todos os seus esforços no sentido de erguerem uma teoria da arte¹².

O grupo presencista segue, pois, publicação após publicação, na sua missão teórica e doutrinária, na esteira da escola de Iena, que, também suportada por uma revista, a *Athenaeum*, deu impulso ao grande projeto romântico de teorização e doutrinação estéticas. Em ambos os casos, e salvaguardas as devidas distâncias, estamos perante escolas abertas para as infinitas possibilidades da arte: escolas paradoxalmente contra as escolas, convenções contra as convenções, norma contra as normas, teorização através de uma teorização da negação ou da rejeição. Visam, uns e outros, educar o público interessado na contemplação e na avaliação da arte, através de juízos de gosto e de valor onde se interpenetrem o sentir e o pensar. Partindo do individual, em todo o juízo de gosto há uma ideia interpessoal de comunhão, de partilha: “a transição do singular para o universal que caracteriza a dinâmica do pensar reflexionante subjaz também à vivência estética como expressão individual de uma universalidade meramente subjetiva, não fundada em conceitos, mas na pressuposição de um acordo, universalmente válido, no exercício das faculdades”¹³. É esse *sensus communis* kantiano que permite que os homens, apesar do relativismo e do subjetivismo do gosto e da personalidade, das naturais e irreduzíveis divergências e idiossincrasias, se entendam e partilhem sentimentos estéticos, discutindo-os em função das suas sensibilidades, circunstâncias históricas e experiências pessoais. A

¹² Cf. Idem, pp.83 e 84.

¹³ Adriana Veríssimo Serrão, *Pensar a Sensibilidade*, ob. cit., p. 41.

Presença quis ser, e de certa forma foi, essa casa comum, espaço de comunhão e liberdade onde personalidades de diferentes origens literárias, estéticas, filosóficas, sociais, políticas, etárias, coabitaram na expressão das suas ideias sobre os múltiplos campos da arte e do saber. Como tudo o que de significativo e ambicioso é feito pelos homens, não isento de contradições, incoerências e fragilidades; a arte como a vida, em última análise. Não admira pois que tal também sucedesse com quem preconizava com tanta veemência uma Arte viva, uma “Literatura Viva”, também aqui herdeira de uma genuína tradição romântica de defesa plena da liberdade criativa do artista, extensiva a todos os domínios da existência, ambicionando uma utópica tentativa de síntese pela arte e pela criação poética, de integração orgânica de todos os heterogêneos planos do ser, da vida e do mundo.

A unidade é para os românticos simultaneamente uma idealização perdida e uma utopia a alcançar; a velha ambição do romantismo alemão, pela voz de Friedrich Schlegel, de tornar a Literatura nesse espaço unitário e abrangente que englobasse todas as artes, subordinando todas as manifestações artísticas a uma categoria poética de ordem superior, está de certo modo presente no projecto presencista. A ideia-chave de *expressão*, nos seus diversos planos, nas nuances próprias das diversas formas artísticas, integra em si uma poeticidade essencial, uma ideia global de linguagem auroral. Logo, não é de estranhar que a poesia seja considerada a *arte da Arte*, representação artística central e síntese perfeita do sensível e do espiritual. Única arte, na opinião de Hegel, que transpõe as fronteiras do particular para se apresentar como uma arte universal¹⁴. Assume-se desse modo a poesia como a pedra-de-toque dessa possibilidade de unificação essencial das artes e apresenta-se a literatura como espaço orgânico que abandona a antiga diferenciação de géneros para estabelecer dentro dela uma mera diferenciação de diversos tipos expressivos; combinações estético-poéticas submetidas a uma mesma constitutiva organicidade, subordinadas a um mesmo conteúdo e a uma mesma forma de ordem estética e poética¹⁵. O grande *Tudo* que é a literatura, na formulação de Schlegel, procura a síntese poderosa entre géneros e confunde-se com o poético, que, por sua vez, engloba o filosófico e o retórico. Mas não se fica por aqui essa ambição de síntese; ela é extensiva, como deixa claro Friedrich Schlegel na sempre presente *Athenaeum*, à fusão da prosa e da poesia,

¹⁴ Cf. Hegel, Lisboa, Guimarães Editores, 1985, pp. 10 e ss.

¹⁵ Cf. M. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, London, Oxford University Press, 1960, pp. 184 – 186.

genialidade e crítica, natureza e sociedade¹⁶. E é ainda sob esse prisma que as próprias artes não-verbais são reduzidas a uma essencialidade poética, o que não obsta, antes pelo contrário, a que toda a obra seja igualmente um organismo fechado sobre si próprio¹⁷. Mas uma coisa é certa: apesar da luta de Friedrich Schlegel por uma visão essencialista da arte, o facto é que grande parte da sua atividade parece desmenti-lo, ao manifestar uma visão crítica aguda e ao exprimir os seus juízos de gosto e de valor sobre as obras com veemência, convicção e, por vezes, radicalidade; o que leva Jean-Marie Schaeffer a concluir que “a história da literatura nasce de uma redução, não cognitiva mas avaliativa”¹⁸. Sob os mais diversos planos (o psicológico, o moral, o estético, o religioso), a idade romântica é também a da prevalência do “eu”, da primeira pessoa, que, nunca perdendo a sua forte centralidade, pode dialogar com um “tu” ou, num contexto social e político próprio, com um “nós”. Este “eu” absorve em si a experiência do “outro”, dela se apropria numa autêntica duplicação ou numa espécie de *dialética do reconhecimento* absorvida na fenomenologia hegeliana. Uma inserção dialética na história leva, contra o habitualmente considerado, o sujeito romântico a sair de si, a universalizar-se, podendo inclusive assumir-se como porta-voz de um desígnio coletivo, ou consciência-de-si enquanto consciência do “outro” em si¹⁹. Esses românticos, imbuídos na gigantesca teorização histórico-crítica de Hegel, assumem a sua missão na arte como uma dádiva de uma consciência para uma Outra consciência²⁰. A proposição número 179 da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, parece segregar o essencial desta problemática: “Para a consciência-de-si há uma outra consciência-de-si {ou seja}: ela veio para *fora de si*. Isso tem uma dupla significação: *primeiro*, ela perdeu-se a si mesma, pois se acha numa *outra* essência. *Segundo*, com isso ela suprasumiu o Outro, pois não vê o Outro como essência, mas é a si *mesma* que vê no *Outro*”²¹.

Toda a escrita da *Presença* assenta algures entre essa primeira pessoa, esse “eu” totalizante, que alastra de ponta a ponta na obra de Régio, por exemplo, e essa outra forma diluída na consciência do Outro em si, mais própria de Casais Monteiro.

¹⁶ Cf. Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, “Le poème”, in *L’ Absolut Littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, pp. 276 e 277.

¹⁷ Cf. Jean-Marie Schaeffer, ob. cit., pp. 133 e 134.

¹⁸ *Idem*. 137.

¹⁹ Cf. Henrique Cláudio de Lima Vaz, “A Significação da fenomenologia do Espírito”, Apresentação de *Fenomenologia do Espírito*, São Paulo, Universidade de São Francisco, 2002, pp. 19 e ss..

²⁰ Cf. *Ibidem*.

²¹ Cf. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, *Idem*, p.143.

Com o Romantismo recusa-se a ideia de uma verdade externa, desincarnada – bem simbolizada na *estátua* de Condillac antes da sua relação com o mundo – para se assumir decisivamente a instância do “eu” aparecendo ao mundo, e aparecendo, sobretudo pela arte, a ele mesmo²².

A obra romântica também não deixou de ser uma obra em rutura contra o estado geral e civilizacional de uma época: estética, cultural, literária, política, filosófica e religiosa. A impressão de desordem que apresenta, por comparação com o equilíbrio clássico, só na aparência se afigura como um defeito ou uma desvantagem, rapidamente se percebeu, e o devir literário e estético veio confirmá-lo, que isso era precisamente um passo em frente em relação à ultrapassagem da rigidez das sucessivas camadas do Classicismo tardio. Trata-se de entender a obra de arte, e a poesia em especial, como uma aventura criadora, recomeçada em novas bases, mais próximas da mundividência do sujeito: históricas, circunstanciais, humanas. É de salientar – sobretudo na perspectiva de apontar o carácter fenomenológico de um romantismo virado para o futuro, extravasando intencionalmente do seu tempo – que Friedrich Schlegel teve desde logo essa intuição profética ao considerar, nas páginas da *Athenaeum*, o Romantismo como uma poesia do futuro, da síntese e da renovação, não só da própria poesia, como também de todo o ato criativo e crítico; plataformas inseparáveis para o Romantismo:

A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. A sua vocação não é simplesmente reunir todas as diversas espécies de poesia e assegurar o contacto da poesia com a filosofia: ela quer e deve também misturar e fundir passo a passo a poesia e a prosa, a crítica e a generalidade, a poesia natural e a poesia da arte; *ela pode e deve tornar a poesia viva*, poetizar o sal do espírito, encher e combinar num conteúdo altamente educativo todas as formas da arte e animá-las com pulsações vibrantes de humor. Ela abraça tudo o que é poético, desde o mais vasto sistema estético, que contém dentro dele vários outros²³.

Recusa-se toda a limitação de formas e géneros enquanto barreiras estanques que aprisionam a livre manifestação do espírito em suas energias criativas, e tem-se como pacífico que nenhuma regra pré-determinada pode servir para a expressão plena da infinitude poética²⁴.

²² Cf. Georges Gusdorf, *Le Romantisme I*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1982, pp. 17 e 18.

²³ Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, fragmento 1798, nº 116, citado por Georges Gusdorf, *Le Romantisme I*, Paris, editions Payot & Rivages, 1982, p. 255.

²⁴ Cf. Georges Gusdorf, ob. cit., p. 255.

Régio, fiel ao seu habitual espírito de síntese, apresenta, no já aqui convocado artigo “Classicismo e Modernismo”, uma conceção trans-histórica e tipológica não só de “modernismo” como também de “classicismo” e “romantismo”. Considera também “o classicismo característica de todas as realizações artísticas”²⁵, cabendo ao artista não o encarar enquanto *mónada* exterior, desincarnada, mas procurá-lo dentro de si mesmo. No artista maior, equilibram-se pois tipologias fenoménicas como “classicismo” ou “romantismo”, visto que no equilíbrio da sensibilidade e da inteligência radica essa energia ordenada e harmoniosa que desencadeia as obras superiores. A revelação da sensibilidade romântica está associada a uma aguda inteligência, porque o grande poeta *espontâneo* não prescinde da auto-análise, ou seja, de uma “análise e uma crítica a esse mesmo estado de alma”²⁶. E, quando estivermos perante uma superior sensibilidade em simultâneo com uma superior inteligência, então temos, segundo Régio, um *romantismo clássico*, atingida que é uma “simplicidade complexa e *sublime*”²⁷. Quer a poética quer a crítica de Régio se subordinam pois a essa longa visão do Classicismo e do Romantismo, em paralelo com as categorias de “classicismo” e “modernismo”, enquanto categorias tipológicas intemporais, coabitando em autores e obras que partindo de uma natural emoção artística de imediato a submetem ao labor sistemático da inteligência e da técnica. O clássico, em arte, é extensivo à obra superiormente realizada, modelo de equilíbrio, de construção, de génio e de personalidade. A situação é traduzida por Régio nesta fórmula:

Sim, é possível que tudo o que em Arte é verdadeiramente superior – seja clássico. Mas esta afirmação pode ter significações e valores diversos. Primeiro: porque os juízos variam infinitamente sobre o que em Arte é verdadeiramente superior. Segundo: porque pode haver várias significações do termo – clássico. B) Também julgo o classicismo característico de todas as superiores realizações artísticas. Ou antes: de todas as revelações superiores de qualquer corrente artística. A emenda tem mais valor do que parece, porque me obriga a definir o classicismo de que falo. Em primeiro lugar direi que deliberadamente esqueço toda a história do termo clássico, e todas as suas definições mais ou menos académicas²⁸.

²⁵ José Régio, “Classicismo e Modernismo”, in *Presença*, 2 de 28 de Março de 1927, p. 9.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ José Régio, “Classicismo e Modernismo”, in *Presença* 2, de 28 de Março de 1927, p.1.

Vemos, mais uma vez, pela voz de Régio, que não há incompatibilidade entre o “modernismo” e o “classicismo”, nem é um paradoxo ser-se simultaneamente um autor *classicista-modernista*, como Régio intimamente se sentia. Os antigos criadores gregos e romanos foram designados clássicos porque erigiram obras superiores e não por uma questão histórico-temporal. Perante a capacidade de um qualquer autor de um qualquer tempo alcançar um tal nível de realização, não se vê razão por que se recuse a essa obra e a esse autor a categoria de *classicista*. Por esta ordem de razões, o Classicismo, mais do que a imitação dos modelos clássicos, situação insustentável para qualquer modernista de qualquer modernismo, residiria no interior do criador e na sua capacidade de realização. Se o Classicismo, como vemos, não se opõe ao Modernismo, por igual razão – a de não “ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente”²⁹ – se oporá ao Romantismo. Exemplificando com o grande e primevo romantismo alemão, Régio realça esse supremo equilíbrio de sensibilidade e inteligência, simultaneamente revelação de um estado de alma e crítica a esse mesmo estado de alma. Em todo o momento de uma grande obra se pode observar essa profunda consciência autotética do artista, que, nunca rejeitando, bem pelo contrário, os efeitos da paixão e da sensibilidade, atua rigorosa e minuciosamente em todos os infínitos planos da obra; e, se nela mergulha a totalidade do ser, também dela se distancia: pela ironia, pela técnica, pela cultura, por outras formas de vigilância e reflexividade. Régio indica, para exemplificar o seu ponto de vista, poetas como “Vigny ou Baudelaire”³⁰. Esta conceção dialética regiana, no que respeita ao enquadramento temporal da grande arte, atinge – como conclui Luís Adriano Carlos – a sua “superação dialética no classicismo modernista, que articula as estruturas de profundidade e as estruturas de superfície, projetando o novo, o que ‘começa a existir’, sobre o eterno, o que ‘existiu e existirá’”³¹.

Entre *Orpheu* e *Presença* não haveria pois uma rutura de índole *contra-revolucionária*, mas um cruzamento temporal e cultural que fazia com que ambos se contaminassem e mutuamente se circunscrevessem e se lessem. No cruzamento que entre estes dois movimentos se estabelece, haverá áreas intersetadas comuns e áreas próprias de cada núcleo. O autor que aqui nos traz, Adolfo Casais Monteiro, tenderia para a inclusão nesse espaço comum modernista, o que não sucederia, por exemplo,

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Luís Adriano Carlos, ob. cit., p. 125.

com o outro diretor da *Presença*, Gaspar Simões³². Enquanto espaço de incidências convergentes que validam a tese de dois modernismos sucessivos, um primeiro e um segundo, em lugar de um modernismo e de um contra-modernismo, temos tópicos comuns como “independência da arte, consciência crítica e dramática da linguagem, objetivação da subjetividade, anti-academismo, anti-historicismo, atemporalismo, etc.”³³. Na interseção entre classicismo e modernismo em *Orpheu* e *Presença* são díspares as suas áreas de incidência, cabendo naturalmente a *Orpheu* levar neste plano a maior parcela moderna. Já no que se refere à tipologia clássica, caberia à *Presença* reclamar-se de uma herança mais viva³⁴.

Outro tópico de matriz romântica a marcar o *presencismo*, pela prática, em alguns momentos, de alguns dos seus autores (Régio, Casais Monteiro, Mário Coutinho, António Madeira, Afonso Duarte, entre outros) é a recuperação do fragmento ou da forma fragmentária, que traduz a diversidade do individual a integrar e a enriquecer o *grande tudo* da arte. É sem dúvida um elemento central da epistemologia literária e reflexiva levada a cabo pelos irmãos Schlegel e seus companheiros da *Athenaeum*, e traduz possivelmente o que há de mais típico do espírito do romântico, subgénero representativo do carácter irregular, vário, múltiplo, não delimitável, quer da consciência estética e criativa do sujeito quer da multiplicidade do mundo. Friedrich Schlegel é o grande agente da criação fragmentária, abrangendo o discurso crítico, poético, romanesco e especulativo. Funde-os nesse espaço mínimo, atomizado, agonístico, verdadeiro microcosmo representativo de uma cosmologia mais vasta, miniatura da vastidão do universo e da

³² Cf. *Idem* p. 134.

³³ *Ibidem*.

³⁴ De todo o modo, toda a obra, por mais revolucionária que se apresente, contém em si uma vertente transportada do passado, e mesmo violando a “norma estética” própria do momento em que surge, nunca a viola de forma definitiva, pois caso tal acontecesse inexistiria como obra. Jan Mukarovsky, o grande teorizador dos conceitos de norma e função estéticas, e um dos mentores da Estética da Receção, expõe da forma que se segue esta dialética do cumprimento e da violação da “norma estética” pela obra de arte que surge: “A obra estética viola, pois, até certo ponto, e por vezes em medida considerável, a norma estética válida num dado momento do processo. No entanto, mesmo nos casos extremos a tem também, ao mesmo tempo, de manter: há até períodos da evolução da arte em que o cumprimento da norma prevalece visivelmente sobre a sua violação. Mas há sempre numa obra artística qualquer coisa que a une ao passado e qualquer coisa que aponta para o futuro. Em geral, as tarefas são partilhadas entre diversos grupos de componentes, dos quais uns conservam a norma e outros a desintegram”. Ver Jan Mukarovsky, *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 47. Com base nesta frutífera conceptualização, podemos concluir que, sem em nenhum caso se ter rompido definitivamente com o passado nem com a “norma estética” vigente, e a perspectiva de futuro estar igualmente presente em ambos os grupos, os de *Orpheu* tenderiam a violar e a desintegrar a norma e a afastar-se do passado, e os da *Presença* tenderiam a respeitar os laços que os uniam ao passado, conservando, em maior grau, a norma vigente.

complexidade da natureza humana³⁵. Fragmento também enquanto *pequena obra*: ele não é pois uma parcela do mundo, ele é o próprio mundo em miniatura, amostra unitária, mapa de uma realidade mais ampla, mas aí inscrita na sua tipicidade mais profunda, agente que estabelece a relação dialética entre o finito e o ilimitado³⁶.

Associada à prática do fragmento, temos a importância dada por Schlegel à ironia; a famosa ironia romântica que o autor associa ao paradoxo (à dualidade fértil que não ao dualismo redutor) que seria em simultâneo o *grande* e o *bom*³⁷, do ponto de vista estético. O mundo, o homem, a vida, são complexos, múltiplos, diversos, embora compondo uma cósmica organicidade. Logo, nada melhor para traduzir essa riqueza da multiplicidade e da dualidade que a ironia, atitude ambígua que capta em simultâneo o imanente e o transcendente, a matéria e o espírito. Ainda ironia enquanto atitude vigilante do autor para com a sua própria obra, elemento central de autotelismo, de auto-consciência e autorreflexão literárias³⁸. Por outro lado, já em plena crise de um sujeito cético e descentrado, a ironia é também a expressão subjetiva de uma inquietação e de uma descrença em atingir a verdade absoluta³⁹.

Régio, sob uma tonalidade negra, melancólica, transfigura-se a espaços, pela extremada dramatização a que frequentemente submete o “eu”, em intenso ironista, internando-se uma ou outra vez pela sátira, em qualquer dos casos sob um pano de fundo dramático, na sua voz solitária que se debate sistematicamente entre a idiossincrasia do monólogo e o apelo exterior e intersubjetivo do diálogo. João Gaspar Simões assume, por vezes, também o registo irónico e Casais Monteiro usa igualmente o instrumento poético e crítico da ironia, embora frequentemente tenda a saltar por cima dela para desembocar no puro sarcasmo, pela sua intensidade amarga ou caricatural, pela sua rudeza e violência verbal.

O eco romântico perpassa portanto, sob formulações diversas, pelos textos críticos e poéticos da *Presença*. É aí que os presencistas entroncam a sua atividade crítica de síntese e de conciliação de contrários, como pontua Casais Monteiro: “desde o Romantismo, o problema da integração da cultura europeia, e as reações de sentido

³⁵ Cf. René Wellek, *História da Crítica Moderna*, ob. cit., pp. 12 e ss.

³⁶ *Idem*, p. 13.

³⁷ Cf. *Ibidem*.

³⁸ Cf. *Ibidem*.

³⁹ Maria de Lourdes A. Ferraz, *A Ironia Romântica – Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 20 e ss.

contrário, são o eixo de toda a atividade no campo da crítica e do ensaio”⁴⁰. Não é menos verdade que o conceito de romantismo é lato, e as suas manifestações concretas tão diversificadas, que frequentemente apresentam características contraditórias e até conflitantes, subordinadas a uma verdadeira *coincidência oppositorum*: “revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utópico, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monárquico, vermelho e branco, místico e sensual”⁴¹. Efetivamente, os presencistas extraíram dessas dualidades férteis o que favorecia a sua ideia de arte, de estética, de poética, de literatura.

O Romantismo, mais do que uma corrente exclusivamente estética e artística, foi uma verdadeira revolução vital e cultural de ordem ideológica, filosófica, religiosa, política. Mas a *Presença* manteve-se afastada desse impulso político e social de raiz romântica, que esteve na base da criação dos seus rivais de polémica e de ocupação do campo literário da época, que não de uma verdadeira separação na essência da expressão literária, os neorrealistas. Essa herança romântica que contaminou, até certo ponto, a *Presença* conteve-se no espaço da criação literária e da pedagogia crítica. Cingiu-se a uma visão do fenómeno poético em sua relação com a consciência criativa e psicológica que o desencadeia; ao contrário do espelho que reflete o mundo, de matriz clássica, e de alguma forma retomado pelo Realismo, o Romantismo é essa lâmpada emitindo luz própria, como realça M. H. Abrams na sua famosa alegoria presente em *The Mirror and the Lamp*, e que na verdade é uma luz das profundidades, das obscuridades da alma humana⁴². Também parecem ir ao encontro do ideário presencista autores como Peckham, Lovejoy e Wellek, quando destacam como marca romântica um pensamento dinâmico, organicista, particularmente humano, privilegiando a imaginação criadora, a exploração do inconsciente em divergência com o pensamento tendencialmente estático e desincarnado que caracterizava o pensamento clássico⁴³. O “eu” é a fonte inesgotável onde o Romantismo vai abastecer a sua veia criadora, o seu impulso vital e pulsional, imanente, afastado – ou pelo menos não limitado – da metafísica e do transcendente.

⁴⁰ Casais Monteiro, “Introdução” a *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 26.

⁴¹ Michael Löel / Robert Sayre, *Revolta e Melancolia*, Lisboa, Bertrand Editora, 1997, p. 11.

⁴² Cf., M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, ob. cit., pp. 31 e ss.

⁴³ Michael Löel / Robert Sayre, ob. cit., pp. 13 e 14.

Não parece haver dúvidas de que o Romantismo é uma crítica da modernidade do interior da modernidade, visto que ele mesmo se apresenta já como uma componente dessa mesma modernidade. O mesmo se passará, mais tarde, com o Modernismo em relação ao seu tempo histórico, num novo e agudo embate com a referida modernidade. Deste modo, se o Romantismo é “uma crítica *moderna* da modernidade”⁴⁴, o Modernismo não é uma rutura, no essencial, com o Romantismo, de onde claramente emana. Há entre os dois movimentos uma evolução e um deslocamento ao nível da forma e da própria intensidade da reação, mas não na essência. Com a visão moderada do Segundo Modernismo português, há como que um reposicionamento, um afastamento estratégico em relação ao Primeiro Modernismo e uma retoma da lídima tradição romântica de raiz centro-europeia. Como referem Löwy e Sayre, “a sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo, é portadora de um impulso *anticapitalista*, mas o seu anticapitalismo pode, no entanto, ser mais ou menos inconsciente, implícito ou mediatizado”⁴⁵. Desta matriz se podem surpreender duas sensibilidades na *Presença*, uma resistência mais “inconsciente” e “implícita”, a de Régio, ou por este encabeçada e representada enquanto linha, digamos, oficial, e uma outra mais aberta e *testemunhal*, numa vertente sartriana, encabeçada por Casais Monteiro. Em comum às duas sensibilidades, a recuperação do individualismo como fonte da criação, marca própria, original e irrepetível, sem a qual nenhuma arte verdadeira existirá. Mas, se o primeiro sinal distintivo do Romantismo é, como se tem sublinhado, a dimensão pessoal, personalista e individualista, e deste credo comungam todos os presencistas, já uma outra vertente do Romantismo, caracterizada por um certo *trans-individualismo*, mais mergulhado no tempo e na história, é claramente uma faceta expressa e liderada por uma parte significativa do pensamento e da obra poética, e até da personalidade, de Casais Monteiro. Neste plano, estudiosos do Romantismo, como os aqui já referidos Löwy e Sayre, consideram que “a exigência de comunidade”⁴⁶ é tão importante na descrição da alma romântica como esse mais divulgado individualismo e subjetivismo. Dessa dupla faceta imbricada na constituição da identidade romântica, e nesta contínua aproximação à matriz *presencista*, resulta um comportamento mais fechado, isolado, egotista, afastado da comunidade, claramente

⁴⁴ *Idem*, p. 31.

⁴⁵ *Idem*, p. 30.

⁴⁶ *Idem*, p. 36.

encarnado por José Régio ou Torga; já a vertente mais hegeliana, mais consciente da sua posição na sociedade, convicta da sua função de célula pertencente a um órgão mais vasto, o *povo*, tem em poetas como Casais Monteiro de *Europa* (1946), Afonso Duarte de *Ossadas* (1947) e *Post-Scriptum de um Combatente* (1949), Alberto de Serpa de *Drama, Poema da Paz e da Guerra* (1940), Edmundo Bettencourt de *o Momento e a Legenda* (1930), Pedro Homem de Mello de *Miserere* (1948) ou Irene Lisboa de *Um Dia e Outro* (1936) os agentes mais sensíveis. Também a crítica ao puro racionalismo, feita do próprio campo da razão e da reflexão, como é o caso de uma vertente essencial do pensamento de Hegel, parece ter feito o seu caminho ao longo do tempo, e, se marcou o pensamento histórico e estético do Primeiro Romantismo e dos que se lhe seguiram, ainda que sob as mais diversas denominações, parece também estabelecer um nexó com o *irracionalismo* atribuído à *Presença*, fruto da adoção das ideias e dos princípios de filósofos e pensadores da intuição, do instinto, do inconsciente, da memória sensitiva, como Henri Bergson, Jung ou Freud. José Régio em *Confissão dum Homem Religioso* descreve, a propósito de *Jogo da Cabra Cega* (1934), o seu encontro com Freud: “Ainda, então, não conhecia Freud. [...] Quando vim a conhecer Freud – foi para mim uma revelação: pareceu-me que eu pre-sentira Freud”⁴⁷.

A sobrevivência da tipologia romântica por todo o séc. XX, nas mais diversas latitudes e sob diversas faces e fisionomias, é uma evidência detetada pela generalidade dos críticos, que apontam para esta demonstração nomes tão relevantes como Yeats, Auden, Dylan Thomas, Hart Crane, William Carlos Williams, poetas do Expressionismo, a que a *Presença* parece ter sido sensível, como Gottfried Benn, Walter Hasenclever, Georg Heym e tantos outros que, embora de trajetórias estéticas e ideológicas diversas e contrastantes, enraizaram nessa recusa a um capitalismo burguês, mecânico, técnico e tecnológico, em oposição ao humano, ao cósmico, ao natural. E aí temos o Surrealismo seduzido pela dimensão revolucionária do Romantismo, visando a *mudança da vida e do mundo* através da subversão do espírito e do comportamento. No plano da crítica, não poderemos esquecer uma deriva romântico-revolucionária nos anos Vinte e Trinta com Lukács e os intelectuais da escola de Frankfurt – Horkheimer, Habermas, Walter Benjamin, Adorno, Fromm, Grunberg –, dos ramos da sociologia antipositivista, da psicanálise, da filosofia

⁴⁷ José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*, Porto, Brasília Editora, 1983, pp. 184 e 185.

existencialista, entre outras disciplinas críticas do cientifismo de origem marxista⁴⁸. Trata-se de, mais uma vez, o Romantismo se instilar na modernidade enquanto consciência crítica dessa mesma modernidade, e, nesse abraço, se consubstancia o carácter romântico da modernidade e o carácter moderno do Romantismo⁴⁹.

Os próprios pensadores ligados ao movimento do Maio de 68, como Herbert Marcuse e Henri Lefebvre, evidenciam essa matriz romântica original, aquele propondo um enquadramento racionalista para o Romantismo, contrariando assim a habitual ligação do Romantismo ao sentimentalismo e ao irracionalismo, e Lefebvre propondo um *novo romantismo*, que não seria mais que uma revolução de índole romântica, virada não para o passado mas elemento programático e germinante direccionado ao futuro⁵⁰. Tudo isto explicitado no texto *Le Romantisme Révolutionnaire*, dado à estampa, precisamente, na N.R.F., inspiração decisiva para a “Folha de Arte e Crítica”. Estes ecos de um romantismo retomado e reformulado chegaram ao interior da *Presença*, que os desenvolveu de forma própria, enquadrando-os à sua própria realidade e às sensibilidades dos seus membros de uma forma ou de outra marcadas por uma subjetividade e um personalismo de raiz fundamente romântica. Depois, temos o próprio tempo histórico da revista, refletindo o mundo incerto e sombrio de entre guerras. Trabalha-se portanto sobre um homem em *crise*, abandonado pelos valores tidos por inamovíveis, um homem que hesita, que baqueia na sua própria humanidade, mas que ainda assim não se submete e faz dessa aparente fraqueza pessoal e individual a base da sua arte e da sua criatividade; únicas, porque arreigadas numa consciência e numa vivência irrepetíveis. O facto de já não haver referências definitivas, modelos para imitar, é uma aparente fragilidade onde os românticos, e seus herdeiros ou sucessores, vão assentar a sua força criativa, efetivamente porque surgida dessa zona obscura e incompreensível da sua sensibilidade e do seu psiquismo⁵¹. Há a compreensão de que a criação artística não passa pela simples imitação da natureza ou de modelos, mas se situa numa relação entre um sujeito criador e a obra assumida com a sua natureza específica, organicista, porque essa obra será tanto mais perfeita não porque imita a natureza na sua exterioridade, mas porque a imita no seu equilíbrio, força, harmonia, coerência

⁴⁸ Michael Löel / Robert Sayre, ob. cit., pp. 37 – 40.

⁴⁹ *Idem*, pp. 28 e 31.

⁵⁰ Cf. Diego Sánchez Meca, “Estudo Preliminar” a *Friedrich Schlegel, Poesía y Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 9 e ss.

⁵¹ Cf. *Ibidem*.

interna, como o próprio Pessoa viria a defender nas suas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*.

Na personalidade do indivíduo assenta a dimensão criativa, produtiva, expressiva e comunicativa da obra de arte, espaço nevrálgico de perda e redenção. Por isso, fraquezas e insuficiências, como o carácter fragmentário e confessionalista de muita dessa literatura, em vez de uma limitação tornaram-se uma força agonística de estranhamento e originalidade. Através da *imperfeição* da obra se dá a demonstração estética e simbólica da sua própria humanidade hesitante, estilhaçada, mas ansiando pela unidade, pela integração no vasto espaço da *cosmicidade*. A obra deve, por consequência, assumir o seu *inacabamento*, o seu processo contínuo, em devir, de uma perfeição sempre utópica, sempre procurada, ainda que inatingível⁵². Há a consciência de que não cabe ao artista a síntese, a totalidade, mas uma pluralidade só entrevista ou percecionada humanamente. Trata-se, em certa medida, de uma espécie de rebelião contra o pensamento unitário e sistemático do Classicismo, por um lado, e do Positivismo, por outro. Um modo de relação entre o particular e o universal, em que a verdade não é alcançável pela via linear, solitária e conclusiva da demonstração, mas somente por virtude de um processo aberto, condensado e indefinido de intercâmbio e de diálogo⁵³. Não será por acaso que o Romantismo adota o romance como forma literária emblemática do movimento, logicamente pela sua estrutura compósita, sincrética, sintética, reflexiva e poética. Um verdadeiro mundo em miniatura sob a forma de um livro ou, como nunca, a ideia mallarmeana do mundo a desaguar num livro. *Lucinda* é desse ponto de vista um caso paradigmático; o que se verifica de inovador nesta obra de Friedrich Schlegel é a profunda coerência estética dos seus ensaios e textos críticos na fundamentação reflexiva deste livro inquietante e enigmático. Este percurso de homem de arte e pensamento não é estranho aos homens da *Presença*, nomeadamente a José Régio⁵⁴, assumido autor de tese em muitas das

⁵² Cf. *Idem*, pp. 15 – 21.

⁵³ Cf. *Idem* p. 22.

⁵⁴ Julius, de *Lucinda*, artista multifacetado, poeta e pintor, assemelha-se aos protagonistas Lelito e André, respetivamente de *A Velha Casa*, de Régio, e de *Adolescentes*, de Casais Monteiro. Também, nos três casos, a centralização na adolescência e na juventude, a exploração psicológica, introspetiva, a deambulação, a hesitação, o devaneio, a aprendizagem do humano, da vida e do amor. O sujeito mergulha profundamente na sua própria individualidade, na sua própria interioridade, num narcisismo que implica mais um reconhecimento de si mesmo rumo a uma perfeição à imagem da divindade, que propriamente uma vaidade humana de tipo egoísta ou egocêntrico. Daí que a arte, um quadro, por exemplo, funcione como reflexo do sujeito criador: “[...]Um adolescente que, com uma alegria secreta, contempla a sua imagem na água ou então uma mãe que sorri docemente, transportando a sua criança amada”. Friedrich Schlegel, *Lucinda*, Paris, Aubier – Éditions Moutaigue, 1943, p. 163. O

suas obras literárias; sobretudo no romance, enquanto *exemplum* que ilustra a sua doutrina estética.

Lucinda é um misto de experiência pessoal e de reflexões filosóficas, estéticas e literárias, um verdadeiro caso de *literatura viva*, experiência e ação vital inscrita nos genes da doutrinação presencista e na prática romanesca dos seus principais dirigentes. Os gêneros, em *Lucinda*, fundem-se de forma inextrincável; a ordem parece relevar de uma desordem essencial, como em tudo o que à condição humana respeita. Passa-se de um gênero ao outro, de uma instância narrativa à outra, da personagem ao narrador, deste ao autor, numa complexidade que não faz mais que desmistificar a artificial regra da consecução artística desligada da complexidade da vida⁵⁵. Um caos ordenado ou a essencial desordem que preside a toda a ordem humana, não liberta da *extravagância*⁵⁶ que a vida, vivida em plenitude, sempre manifesta. Na verdade, o que ele pretende não é tanto subverter as regras do romance, mas, bem pelo contrário, criticamente apresentar uma nova forma de criação romanesca e filosófica que viria a estar na base da narrativa romântica, do próprio *nouveau roman*, de uma forma expressionista de narrar e do posterior fragmento moderno. Uma nova forma estética e reflexiva, denotando um saber compósito plasmado numa obra romanesca ou ficcional.

espírito sensibiliza-se através do amor e da arte e, por sua vez, o corpo espiritualiza-se pelos mesmos processos: “Então o instante da graça física chegou, a alma dá-se mais uma vez [...] atingindo a perfeição na forma sensível. [...] O amor não é somente o desejo silencioso do infinito; ele é também o gozo sagrado de uma realidade presente feita de beleza”. *Idem*, p. 171.

Também de comum com a problemática presencista a ideia de uma “arte viva”, enquanto ato que brota espontaneamente das profundezas do indivíduo: “A sua arte ganhava em perfeição e aquilo que antes não atingia senão pelo esforço e pelo labor, conseguia-o agora espontaneamente: e mesmo a sua existência também se tornava para ele uma obra de arte sem que ele se apercebesse verdadeiramente como tudo isso acontecia”. *Ibidem*.

De igual modo, a presença contínua da melodia do tempo interior, à imagem do que acontece na obra de Proust, e que repercute em *Adolescentes* e em *A Velha Casa*, já em *Lucinda* se encontra em potência: “Os anos deslizavam por eles, ligeiros e melódicos, como um belo canto”. *Idem*, p. 165.

A profunda religiosidade que perpassa na obra de Régio, e que contamina o sujeito lírico e as personagens do seu teatro e das suas narrativas, tem em *Lucinda* um seu modelo muito próximo: “Há poemas na antiga religião que, mesmo aí, têm uma beleza, uma santidade e uma delicadeza únicas. A poesia dando-lhes forma e transformando-os, deu-lhe tanta riqueza e finura que a sua significação tão bela permaneceu imprecisa e permite interpretações e recriações sempre novas. *Idem*, p. 169.

Para terminar esta breve resenha, a presença desse *infinitamente grande*, desse sublime que se confunde com o terrífico e com o abissal de tipo regiano. “Cada átomo particular do tempo eterno pode conter um mundo de felicidade, mas pode também abrir-se num abismo imenso de sofrimento e de terror”. *Idem*, p. 189.

⁵⁵ C.f. Diego Sánchez Meca, ob. cit., pp. 7 – 11.

⁵⁶ “Um livrinho extravagante”, era assim que o próprio Schlegel se referia, com uma ironia enigmática, a *Lucinda*.

Todos os problemas da vida, por mais diversos e díspares que sejam, partem e desembocam no homem e na sua inalienável humanidade. No fundo, as ideias que perpassam na obra, em conexão com a experiência vital do seu autor, situam-se num plano superior à arquitetura estrutural da própria obra, arquitetura esta que se manifesta incapaz e desadequada para enformar este tipo de conteúdo. Ou seja, o romance reconfigura-se enquanto modelo paralelo do mundo, ou levantando um mundo outro; tal parece verificar-se na construção complexa dessa infundável *A Velha Casa* (1945 – 1966), de José Régio. Gaspar Simões não deixa de ensaiar idêntico processo, nomeadamente em *Pântano e Elói Ou Romance Numa Cabeça* (1932). Já Casais Monteiro, neste campo, apresenta obra escassa: *Adolescentes* (1945) é uma tentativa romanesca relativamente falhada, cujo modelo não viria mais a ser retomado pelo seu autor, mas ainda assim segue também dentro de uma linha diegética de índole psicologista, introspetiva, verdadeira sondagem à alma e à consciência influenciada pelo romance francês de Gide e Proust, mas também pela lição vinda da Rússia de Tolstoi e Dostoievsky. Como que compensando essa escassez ficcional, a sua reflexão sobre a problemática da obra romanesca nunca esmoreceu, e intensificou-se com o tempo em obras importantes como *Sobre o Romance Contemporâneo* (1940) *O Romance e os seus Problemas* (1950) e *Romance (Teoria e Crítica)* (1964).

Na narrativa romântica verificamos que a matéria se rebela à imposição sobre ela de qualquer estrutura, resistindo a deixar-se aprisionar em espartilhos pré-determinados: veja-se, ainda hoje, nesta sequência e a título de exemplo, a generalidade dos próprios romances de António Lobo Antunes ou de Augustina Bessa-Luís. Uma técnica narrativa em que o autor se deixa ir pelo percurso vital das suas personagens, nascidas por sua vez das profundidades psicológicas e ontológicas dele mesmo, numa autenticidade e numa procura do documento humano e da voz ensaística que presidiram à teorização e à prática presencistas. Romance enquanto género híbrido que contém a ambição religiosa e sagrada de apreender o universo através de uma complexidade de vozes de gnosiologia diversa e não limitadas à polifonia das personagens participantes de um determinado enredo. A obra é um delta de narrativas e uma digressão livre do pensamento, não se limita somente ao fio monocórdico e empobrecedor de uma só narrativa, de uma ação confinada a uma situação determinada e previsível, totalmente em oposição ao vitalismo próprio da

essencial imprevisibilidade humana⁵⁷. Tudo isto assenta em raízes primevas, que passam pelo arabesco da forma, pela confessionalidade narrativa, pela reflexividade e pela espontaneidade que adira à sensualidade caprichosa e à sinuosidade do Real, bem como à idiosincrasia do autor; rebelde ao simplismo da linha reta, embora não prescindida da imaginação poética carregada de um *D. Quixote*, de Cervantes, das novelas de Boccaccio, Sterne, Diderot, entre tantos outros⁵⁸.

A obra fecunda, ainda que de qualidade esteticamente discutível, que é *Lucinda* (1801) tem como objetivo integrar o sentimento e o pensamento na obra, e assim fazer uma obra *viva* por ação do próprio vitalismo e da própria humanidade autoral, e não exprimir o derramamento, a lamúria; caricatura sentimentalista para onde o Romantismo resvalou, e que o próprio Garrett tanto denuncia nas *Viagens na Minha Terra*. Também na *praxis* presencista esse vivo sentimento do génio individualista está bem vivo (sobretudo em Régio e em Torga). Em última análise, aspira-se a um “eu” absoluto, numa aura sagrada também derivada de certa religiosidade cósmica e moral que perpassa por *Lucinda*: “Eles descobrem o Universo um no outro, pois perdem o sentido de tudo o resto”⁵⁹, conclui poeticamente o narrador onisciente.

A obra resiste não pela sua estrutura rígida, mas pelo seu espírito, pela sua ideia, pela sua força criativa e demiúrgica. No Novalis dos *Hinos* (1800) e em Schlegel de *Lucinda* circula pois uma espécie de religiosidade de uma imanência espiritual próxima também da filosofia espiritualista e imanentista de Bento de Espinoza, onde a revelação religiosa parece acompanhar, de forma inextricável, a cintilância espiritual a que também acede o ato carnal e a ontologia da carne propriamente dita⁶⁰, parecendo antecipar os filósofos da carne como Merleau-Ponty ou Michel Henry. Esta individualidade única, irrepetível e inimitável é o gérmen de eternidade que existe no homem e que se manifesta sobretudo pela criação artística. Júlio, de *Lucinda*, é um artista complexo, o que de imediato nos faz lembrar o Julio presencista, pintor e, no mesmo homem, poeta. O puro romântico, como preconiza Schlegel (tal como o criador esboçado pela doutrina presencista), é o homem que se mantém orgulhosamente só e desafiante, instalado na precariedade do seu próprio ser

⁵⁷ C.f. Diego Sánchez Meca, ob. cit., pp. 10 e ss.

⁵⁸ Cf. *Ibidem*.

⁵⁹ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1943, p. 187.

⁶⁰ Cf. Diego Sánchez Meca, ob. cit., pp. 13-15.

face à imensidão do universo. Mas humano e carnal, não enquanto místico que procure asceticamente entrar em comunhão com esse mesmo universo. A obra de arte, com as suas limitações e defeitos inerentes à condição humana que lhe dá origem, não deixa de aspirar e de segregar no seu núcleo interior e atomicamente indivisível o ilimitado⁶¹. O poético não reside, portanto, na unidade da composição, mas na energia irradiante de um movimento expressivo, dinâmico, surpreendente e imprevisto. Nada está terminado ou perfeito, como queria a ordem clássica; tudo está em devir, em inacabamento, em fragmentação, em processo de metamorfose; um caos que se reordena de forma específica, uma conciliação interna entre a subjetividade e a objetividade. Esta forma literária sintética e dialética, perpassada por um sopro poético intrínseco, visa “um organismo ideal que abarca a vitalidade interna do universo com suas contradições, que nunca se cumpre em definitivo em nenhuma versão concreta de si mesmo”⁶². Trata-se ainda e sempre de uma poesia primordial e constitutiva de toda a obra de linguagem e até da arte em geral: fazer face, de forma metamórfica e proteiforme, à infinita variabilidade do Real. A *romantização* do mundo e da vida exige a fusão de todas as formas poéticas, e esta conceção da literatura e dos géneros marcou decisivamente a modernidade estética e o Modernismo literário, para não falar, por maioria de razão, do comumente denominado Pós-Modernismo.

Afigura-se pertinente concluir que os homens da *Presença* vão beber, tanto no campo poético como no teórico-crítico, às fontes românticas inglesas e alemãs a vários níveis: de forma direta ou por interpostas referências francófonas, como sejam os homens da N. R. F. e de estetas, poetas, ficcionistas e filósofos como Mallarmé, Proust, Valéry, Bergson ou Alain. Esta ambiência romântica deverá ser tomada enquanto absorção da essência criadora própria de uma categoria estética intemporal e marca de uma visão da arte e do mundo. Ainda o próprio curso sinuoso, não linear, de qualquer atividade estética. A modernidade literária não poderia ser alheia, ou esquivar-se à fortíssima onda sensível, vitalista e transformadora que foi o Romantismo. Não se trata de um neo-romantismo enquanto corrente que pretendesse pura e simplesmente repor o Romantismo – aliás conotado em Portugal com o que de mais conservador, passadista e nacionalista se ia produzindo em matéria de literatura – mas da retoma de uma ideia de inspiração, de uma visão específica do génio que estão

⁶¹ Cf. Idem, pp. 24-27.

⁶² Idem, ob. cit., p. 28.

na base de uma forma de ver e representar o mundo e o homem fundados na lição romântica. Esta distinção entre a essência de um verdadeiro romantismo, vitalista e criador, e a configuração de um romantismo decadente e exangue era sublinhada a traço grosso pelos presencistas. Casais Monteiro reduz esta última versão do romantismo a uma prática de “tradições formalistas, preciosas ou fradesças que fazem precisamente da arte um produto de *bonne compagnie*, amável, de salão, bem comportado e incapaz de perturbar qualquer espécie de ordem, tanto nas letras como na sociedade”⁶³. Por tudo isso, parece-nos mais aceitável, para traduzir esta lição fundadora, o conceito feliz de *novo-romantismo*, usado por Henri Lefebvre, Fernando Guimarães e Óscar Lopes.

A tendência, por vezes classificada de *imperialista*, de sistematicamente o Romantismo se apresentar como o predecessor de tudo o que surgiria depois não deixa de ser partilhada pelo próprio José Régio, ao afirmar que todas as correntes estéticas contemporâneas “por evolução ou reacção, todas se originam no romantismo”⁶⁴. E quando Álvaro de Campos, no poema “Reticências”, de 1929, afirma: “Produtos românticos, nós todos... / E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada”⁶⁵, não faz mais que parafrasear o João da Ega, de *Os Maias* (1888), no Passeio Final por Lisboa, em resposta a uma observação de Carlos da Maia: “– E que somos nós? – Exclamou Ega. – que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...”⁶⁶. Certamente, esta ideia pecará por exagero, mas não há dúvida de que se o escritor escreve com as diversas tradições no sangue, e “não apenas com a sua própria geração”, segundo Elliot⁶⁷, não poderemos portanto ignorar a incisiva marca romântica no Modernismo, ou nos diversos modernismos..

A natural reação de uma geração em relação à precedente, na habitual disputa pelo poder e pelo espaço cultural que estas situações sempre acarretam, adequa-se à procura de *legitimação* numa tendência mais antiga, isto é precisamente o que se dá com os escritores do Segundo Modernismo em relação ao Romantismo e, mais proximamente, aos poetas de *Orpheu*. Seguem-nos, estabelecendo em relação a eles

⁶³ Casais Monteiro, ob. cit., pp. 35 e 36. Sublinhado nosso.

⁶⁴ José Régio, “Classicismo e Modernismo”, in *Presença* 2, p. 2.

⁶⁵ Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Edições Ática, 1980, p. 279.

⁶⁶ Eça de Queiroz, *Os Maias*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», S/D, p. 714.

⁶⁷ Cf. T. S. Eliot, “A Tradição e o Talento Individual”, in *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, pp. 21 – 34.

uma distância estética e doutrinária segura de quem os toma por mestres e referências, mas sem cair no epigonismo ou na pura imitação. Régio, que classificou sempre os três grandes nomes de *Orpheu* como “os mestres contemporâneos”⁶⁸, alertou os mais jovens da *Presença* para a necessidade de não se cair na idolatria, na pura e simples imitação, visto que “a fascinação do seu talento, das suas excentricidades, dos seus achados, da sua maneira – pode até ser um perigo para a natural evolução das personalidades adolescentes”⁶⁹. Para fugir a essa luz ofuscante das incandescentes estrelas de *Orpheu*, nada melhor, cremos, do que esticar as raízes da criação até esse espaço fecundo e abrangente do primeiro romantismo. De igual modo, a prática presencista de enveredar pela via da sinceridade confessional está também intimamente ligada a este veio romântico que integra na sua prática literária; trata-se de fundir no humano o individual com o social, uma forma ética e religiosa de chegar à transcendência ou a Deus pela via sacrificial da assunção do que de mais abjeto e negativo existe no homem⁷⁰.

A divisão no interior do sujeito é manifesta: temos pois o sujeito socializado, que se dá a ver, e o que escreve, representando, pela intelectualização e pela composição estética e poética, o primeiro. Sendo que em função desta alteridade jamais coincidem, ressaltando para o leitor o sujeito da *expressão artística*, na conceptualização de Régio. Esta divisão no interior de um sujeito – que assume a condição dramática sem ir contudo ao pleno desabrochamento em gente como no drama pessoano – está na origem do diálogo patético e angustiado que de ponta a ponta da sua obra o autor de *Confissão dum Homem Religioso* (1971) empreende com Deus, e que talvez esteja na base da forma incomparável como o Régio poeta arrebatou tantos leitores, numa terra pouco propícia à leitura da poesia, como infere Óscar Lopes⁷¹.

A problemática de Deus é, de resto, outro dos tópicos que separa Régio de Pessoa ou de Casais Monteiro: se Régio vive obsessivamente a condição de Deus na sua vida e a sua vida enquanto átomo de um universo religioso, numa dialética de crença e não-crença que desemboca na sua obra enquanto voz humana sustendo um sopro divino, já em Pessoa Deus está longe da configuração que lhe é dada pela

⁶⁸ José Régio, “Da Geração Modernista” in *Presença* 3, p. 1.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cf. Óscar Lopes, ob. cit., pp. 661 – 663.

⁷¹ *Ibidem*.

teologia cristã tradicional, de onde Régio parte e de certa maneira se situa: “Quando perdi a fé, se é que a perdi?”⁷², interroga-se. E confessa-se: “rezei toda a vida. Continuo a rezar. Criei-me, como disse, num embalo de rezas”⁷³. Em Pessoa, quando Deus não é sobretudo um tópico estético, ele assume um pendor secreto, messiânico e místico, encarando o poeta de *Mensagem* a vida e a obra enquanto demanda “para o absoluto e mesmo para o divino”⁷⁴, no entendimento de António Quadros, que partilhamos. Mas a sua crença na racionalidade humana e na sua capacidade criadora, tragicamente grandiosa porque sempre em perda, sempre recomeçada, parece superar o cético Régio. Como escreve Óscar Lopes em relação a Régio, o seu segredo teria sido “o de exprimir a angústia da intransparência e in-identidade do eu a si, e do eu a outrem, que acaba por fazer da *minha* própria autenticidade um *Outro de mim* e por conceber um seu Deus como transcendência absoluta a todas as formas desta alteridade redutível”⁷⁵.

Regressando de forma mais ampla aos dois modernismos em confronto, verificamos que quer num quer noutro caso as variáveis são muitas e diversificadas. A componente crítica, teórica e doutrinária está praticamente ausente de *Orpheu*; as reflexões de Fernando Pessoa não são publicadas ao tempo, e por isso não são passíveis de criarem uma base doutrinária conducente ao estabelecimento de uma corrente estético-literária, ou de arregimentar discípulos e seguidores. No pólo oposto, a *Presença* tem na doutrinação, na pedagogia crítica, na hermenêutica literária os seus pontos fortes, verdadeiramente cosmopolitas e inovadores, independentemente da opinião contrária de alguns críticos que vislumbram um ideário em *Orpheu* e uma completa rasura ao nível da identidade doutrinária na *Presença*, parecendo ver nela um mero repositório de notícias culturais, subdividido por cinquenta e seis frações. Régio, Casais Monteiro, Gaspar Simões, numa primeira linha, mas também estetas, críticos e filósofos como José Marinho, Diogo de Macedo, Jaime Macedo Santos, António de Navarro, Eduardo Lobo, Albano Nogueira, Guilherme de Castilho, Fernando Lopes Graça, Delfim Santos, Manuel Maia Pinto, entre alguns outros, enriqueceram as páginas da publicação com um repositório crítico e doutrinário como não havia memória no mundo cultural português. Não será exagerado, em função de

⁷² José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*, ob. cit., p. 61.

⁷³ *Idem*, p. 133.

⁷⁴ António Quadros, “Introdução à Vida e à Obra de Fernando Pessoa”, in *Poesia – I*, Publicações Europa-América, Men Martins, S/D, p. 19.

⁷⁵ Óscar Lopes, ob. cit., p. 663.

tudo isto, dizer-se que *Orpheu* foi uma revista de poetas, um movimento de poetas, e *Presença* uma revista fundamentalmente de críticos, ainda que alguns deles tenham sido também poetas relevantes. Mas foi pela ação crítica que a sua participação na “Folha de Arte e Crítica” atingiu o mais alto valor, já como poetas, ou autores de outros géneros literários, foi fora das páginas da revista que publicaram as suas obras mais significativas. Sobre esta temática, Gaspar Simões (suspeito, por não ser poeta, mas convincente) faz notar em relação a *Orpheu* essa superioridade crítica da *Presença*. O mesmo já não assevera em relação à produção poética das duas publicações, embora aponte em *Orpheu* a genialidade de uma clara minoria confinada a três nomes. Salienta, por estas razões, que o ponto forte da Folha estava no magistério crítico, na conceptualização, na doutrinação, e isso não deixou de ter consequências: “*Presença* entrara definitivamente na linha de fogo. E se os seus *conceitos* eram menos discutidos que as suas poesias e os seus desenhos, o certo é que esses *conceitos* é que lhe davam lugar ao lado dos ‘futuristas’”⁷⁶. Noutro momento: “a doutrina e a crítica da *Presença* é que davam, porém, unidade à folha e imprimiam força à sua ação”⁷⁷. Aliás, como se referiu, os grandes momentos poéticos da *Presença* estiveram por conta da figura maior de *Orpheu*, Fernando Pessoa. Era pois da mais elementar justiça da parte de João Gaspar Simões chamar a si o ponto forte da *Presença*, a crítica. Se o teorizador e o doutrinário da *Geração de 27* foi, sem discussão, José Régio, já o crítico, no sentido de caracterizar objetos estéticos, obras literárias, foi, pela persistência e duração dessa atividade, Gaspar Simões.

A marca romântica que temos vindo a evidenciar é outro fator de distinção entre os dois modernismos portugueses: O Romantismo era encarado pelos presencistas de modo amplo, como uma estrutura complexa que radicava numa sensibilidade profunda do humano e na estetização dos seus impulsos mais fundos. Estavam bem conscientes de que urgia corrigir o excesso de sentimentalidade de um Romantismo decadente e gasto, por vezes roçando a comiseração e a pieguice, sem anular a emoção essencial de que qualquer manifestação humana de ordem estética não pode prescindir. Parece não haver dúvidas de que a rutura sentimental, o recurso a uma aguda ação da racionalidade e da consciência reflexiva das obras fundamentais do nosso Primeiro Modernismo, cede de novo a uma certa retoma do sentimento e da

⁷⁶ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 171. Sublinhados nossos.

⁷⁷ *Idem*, p. 178.

sensibilidade no nosso Segundo Modernismo. A obra de arte quer-se um microcosmo, miniatura completa e complexa de corpo e espírito, razão e emoção, representando o homem total e universal. Não será pois de estranhar que, eventualmente, o romantismo português tenha alcançado o seu máximo esplendor não nas obras nem nos autores comumente denominados românticos, mas noutros que tradicionalmente são colocados noutra tipo de arrumações periodológicas, como é o caso do “realista” Antero de Quental ou do “saudosista” Teixeira de Pascoaes⁷⁸. Se a demarcação da *Presença* em relação ao passado se dá por contraposição a uma linha romântica decadente, conservadora e estagnada no tempo e no espaço português, o seu confronto em relação ao seu presente e em relação ao seu futuro dá-se sobretudo por contraponto a uma linha que preconiza uma espécie de regresso a um Modernismo mais puro, de origem órfica, e a uma corrente socialmente comprometida, representada pelo movimento neorrealista. A própria reação contra a aridez vivencial, contra a obsessão analítica de um certo tipo de cientifismo literário e contra a desumanização das diferentes ideologias, deriva igualmente desta premissa de valorização da subjetividade humana de limitação impossível. “Os românticos – segundo Henri Peyre – que foram considerados doentes, deram saúde e equilíbrio à natureza humana. Reivindicaram os direitos da emoção e da paixão e lembraram aos modernos, segundo os versos de um deles, que é poeticamente que o homem habita a terra”⁷⁹. Metamorfoseada e filtrada pela lição modernista, pelas máquinas transformadoras de um Pessoa, um Sá-Carneiro ou até de um Almada-Negreiros, esse eco romântico da sensibilidade e do sentimento repercutiu profundamente nos principais agentes do *presencismo*, com saliência, embora de forma marcadamente diversa, para José Régio e Casais Monteiro.

Um outro tópico romântico a que os presencistas foram sensíveis, principalmente Régio, foi a problemática da solidão do artista. A forma como se isola do público; a recusa do espetáculo enquanto tópico vanguardista é assumida pelos homens da *Presença*, cujo ideário, ao valorizar o particular, o genuíno, o que brota da consciência individual profunda, procura preservar a obra literária das contaminações de ordem social, ou da moda exterior. Daí deriva igualmente a revalorização da imaginação, também faculdade central nos românticos, como elemento básico não só da poesia mas do poético e, desse ponto de vista, agente instaurador de qualquer arte.

⁷⁸ Cf. Fernando Guimarães, ob. cit., p. 14 – 17.

⁷⁹ Henri Peyre, *O Romantismo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, S/D, p. 184.

Se a tradição clássica, e nomeadamente a tradição filosófica, até praticamente aos filósofos do empirismo, da experiência, valorizou sempre a prevalência do intelecto em relação aos instintos, o Romantismo vai, pelo contrário, buscar a sua força e originalidade a essa zona obscura e individual, destacando entre os seus principais agentes o papel central do inconsciente e do irracional⁸⁰. O mesmo sucede com os presencistas na sua demanda por uma arte do humano, da sensibilidade, da intuição, do instinto, que dão ao produto artístico um cunho eminentemente pessoal. Sabemos que os grandes teóricos do romantismo alemão, como os irmãos Schlegel, defendiam, com toda a lógica e cientificidade, a colocação da própria fonte das imagens na imaginação e no seu poder demiúrgico e transformador. No fundo, a imaginação é o espaço privilegiado das *correspondências* entre os diferentes mundos e realidades. O *romanticismo* que perpassa pelas criações presencistas tem o condão de as vivificar e de as humanizar, resgatando-as a uma secura extrema e desumana que caracterizou certo tipo de manifestações do Modernismo de vanguarda, que Ortega y Gasset apontou na sua *Desumanização da Arte*. Essa manutenção do genuíno espírito romântico ao longo do tempo correspondeu a “uma reivindicação da espontaneidade em arte, da liberdade criadora contra as forças que, cada vez mais, querem reduzir o homem a não ser mais que a roda de uma máquina de civilização compartimentada”⁸¹. Toda a sensação de angústia, melancolia e absurdo existencial que contaminou o homem moderno – na fatal constatação da incompatibilidade entre o homem e o seu meio, entre o espírito e as coisas, entre uma ânsia de ordem do espírito criador e a imperfeição sistemática do objeto criado – radica nessa matriz romântica que acentua e valoriza a incompletude humana e o que daí advém, ou seja, uma arte marcada decisivamente pela sensação de perda e, simultaneamente, pela ação do génio, de redenção. A marca romântica está pois na aguda consciência da finitude e no efémero que a arte e sobretudo a poesia procuram resgatar – como Baudelaire genialmente condensou na sua definição de moda e de moderno – numa demanda épica e trágica de quem sabe de antemão ser uma missão de Sísifo, condenada ao insucesso.

A poesia presencista, com realce para a obra dos seus autores mais destacados, é um exemplo vivo desta tonalidade romântica de inquietude e insubmissão, naturalmente em tons e timbres próprios. O *popular* “Cântico Negro” é um exemplo gritante dessa sensibilidade aguda e rebelde tão típica do romantismo, assim como as

⁸⁰ Cf. *Idem*, p. 195.

⁸¹ *Idem*, p. 267.

manifestações vibrantes do “eu”, o ceticismo perante um mundo injusto e desordenado, a marca agonística e patética, a busca de um sentido para as coisas e para a história, que caracteriza certa poesia de Casais Monteiro.

A marca romântica na *Presença* está, desde logo, no seu próprio projeto, assente na divulgação *democrática* da arte, numa pedagogia da *leitura* e da *visão* estética, conscientes de que o ideal clássico de uma objetividade na criação artística – subordinada a regras e modelos que se propagaram à própria objetividade do gosto de um público cujas regras eram comuns aos criadores e por ambos pacificamente aceites – tinha atingido o seu grau de saturação. Chegara a hora de retomar o reinado da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade, da dialogia, enquanto transição do individual ao social e ao universal, procurar a continuidade entre o sensível e o pensamento, entre a perceção corporal e a conceptualização inteligível. Universalizou-se, por essa via, a *discussão*, o questionamento e o correspondente juízo de gosto, que é sempre um juízo *para mim*, ainda que pretendendo a universalidade⁸².

2.2 - Entre Romantismo e Modernismo: a Lição de Benedetto Croce

Em Portugal, se o processo modernista se desencadeou, na literatura, com o Movimento *Orpheu*, ele nem por isso teve eco nas consciências pensantes do panorama cultural do país e muito menos deixou rasto que se notasse nas obras que imediatamente se lhe seguiram. De novo se caiu numa linha de produção finesseccular de um simbolismo decadentista e retórico que urgia renovar. Coube à *Presença* um combate mais sereno, ordenado e sistemático a essa tradição pré-moderna, retrógrada, que, em simultâneo, legitimasse as opções estéticas e poéticas de *Orpheu* e justificasse as suas próprias criações poéticas e críticas. Uma visão lúcida e desapaixionada das duas gerações modernistas em presença mostra-nos, com alguma fiabilidade, que elas

⁸² Cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, Coimbra, Almedina, 2003, p. 110.

se encadeiam numa estrutura de continuidade e não segundo um processo de rutura. Também aqui o trabalho da *Presença* através dos seus principais representantes se caracteriza pelo equilíbrio e pela moderação, incidindo na retoma de um fio intemporal que conciliasse tradições várias, mais remotas e mais recentes, enquanto resposta, questionação e filtragem do passado para melhor identificação do próprio estado da literatura e da perspetivação das suas linhas de ação futura. Conscientes de que eles próprios eram o resultado de uma época anterior, mas simultaneamente também agentes de re-escrita, de reformulação e reordenação dessa época que os precedeu. Sobre a questão das heranças estéticas e culturais, Blumenberg refere a necessidade de uma época se constituir enquanto repositório de experiências em relação às épocas que a precederam e contra as quais reage, mas também em função das quais age⁸³. Pensamos que é o que se passa em relação à Geração *Presença* por contraponto à Geração *Orpheu*; aquela vai extrair desta a experiência moderna do novo e do combate contra uma vertente redutora do passado, contextualizando a sua ação num vasto quadro de referências relacionadas com a intemporalidade da criação artística, que por assunção ou reação deixam a sua marca na geração que se lhe segue. Neste caso, a segunda geração moderna, ainda seguindo a terminologia de Blumenberg, teria pacificamente procedido a uma *reocupação* do espaço deixado abandonado por mais de uma década pelos agentes de *Orpheu*, o que “obriga a que toda a mudança ocorra a partir de um fundo de continuidade, a partir do qual surge como necessária”⁸⁴. Dessa *ocupação* resulta a necessária síntese; das camadas sobrepostas de modernismo, de tradição e presentificação sucede o equilíbrio próprio das épocas de consolidação, de superação sintética e dialética de antinomias e especificidades. Blumenberg vê no sujeito e no seu poder o elemento fundacional da modernidade, em sua subjetividade e reflexividade. Podemos dizer que é esse sujeito individual, particular, *demasiado humano*, que está na base de toda ação doutrinária e criativa dos homens da *Presença*. A revista assume-se como o lugar por excelência do juízo estético, da valoração artística, da manifestação livre do juízo de gosto, que se baseia na exímia interseção entre o conhecimento racional e a subjetividade sensível. A *Presença* institui dessa forma um vasto *campo literário*⁸⁵ no interior da sua doutrinação estética, que tem sempre uma *leitura* de ordem literária e sobretudo

⁸³ Ver Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, The Mit Press, 1983.

⁸⁴ Silvina Rodrigues Lopes, ob. cit., p. 30.

⁸⁵ Expressão usada por Silvina Rodrigues Lopes em ob. cit., p. 171.

poética das artes plásticas e, correlativamente, também não deixa de transmitir uma vertente plástica à visão do fenómeno literário. Originário do romantismo alemão, esse tópico da estetização da literatura, essa emancipação da linguagem enquanto matéria privilegiada de criação estética, integra em si a energia irradiante para suplantar e sabotar todos os constrangimentos de género onde a queriam aprisionar os modelos da crítica historiográfica anteriores. Aí se inicia a autorreflexividade sistemática da literatura, a sua vertente autotélica, a metacrítica que tanto vai escorar o edifício teórico presencista. Também aí se inaugura a chamada *idade crítica*, em que a questão da identidade da literatura, do seu destino, da sua ação, se colocam de forma decisiva. Em causa, nesta sequência, também a hierarquização entre filosofia e arte, ou filosofia e poesia, dominante em toda a história do pensamento especulativo⁸⁶. Pela primeira vez, o discurso estético e sobretudo o poético parecem sobrepor-se ao discurso filosófico, dado que aqueles pressupõem em acréscimo um conhecimento de ordem sensível, plenamente humano, que só estará ao alcance da palavra poética e crítica. No entanto, deverá reconhecer-se que nem sempre se harmonizam a doutrinação estética e a criação literária propriamente dita, como é nítido na observação da generalidade da obra presencista.

A separação entre a retórica tradicional e o artístico releva de uma moderna conceção da arte e do estético filtrada pela lição kantiana, que, harmonizando as faculdades sensíveis, imaginativas e racionais, recusa a retórica clássica das ideias intemporais e faz do ato crítico um ato novo, inaugural e fundador de uma visão individual. Este ato que, como qualquer outro ato de receção estética, parte do indivíduo, ambiciona ao seu reconhecimento universal, num plano subjetivo que naturalmente pretende um determinado grau de objetividade. O próprio objeto estético só atinge o estatuto ontológico pleno quando representado e apreendido, e nessa medida pode “ser considerado uma faculdade da passagem, jogo ou tensão entre o sensível e o inteligível”⁸⁷. Efetivamente, desde Baumgarten e muito especialmente desde Kant, o juízo estético não pode arrogar-se a qualquer veleidade lógica ou científica, o juízo de gosto é sem conceito, como ensina o mesmo Kant na sua Terceira Crítica. Resulta daí que o Belo, ou qualquer outra categoria estética, não é demonstrável por argumentos ou pela aplicação de um código de regras, e por isso não

⁸⁶ Cf. *Idem* p. 186.

⁸⁷ *Idem*, p. 160.

pode ser objeto de validação racional, mas de crítica subjetiva⁸⁸. Tanto mais que essa subjetividade é absoluta, também pela preponderância da esteticidade: “Ora, o juízo de gosto é um juízo estético, isto é, que se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tão pouco um fim determinado”⁸⁹. Essa imponderabilidade do juízo de gosto torna-o também “totalmente independente do conceito de perfeição”⁹⁰. Esta é a lição kantiana, e dentro dos condicionalismos e peculiaridades em que surgiu e viveu a *Presença*, os seus críticos e teorizadores não deixaram de repercutir nos seus escritos algumas das linhas mestras do filósofo alemão.

Frequentemente, a crítica dava azo a acesas polémicas. Bem na tradição da *polémica* tão cara a Friedrich Schlegel, que defendia essa vertente, digamos, “negativa” da crítica, a quem competia não só exaltar o autêntico, o genuíno, o verdadeiro, propor o elevado, orientar o Belo, mas, outrossim, denunciar o mau e o artificial⁹¹. Juízo crítico enquanto juízo de valor e de gosto estético no sentido hegeliano de interpretação e caracterização de uma obra de arte, e enquadrado na noção kantiana do *sensus communis*, pois se trata, como se disse, de um juízo individual que se pretende consensual pela sua intrínseca exigência de universalidade. Procurava-se implantar uma subjetividade culta através do magistério de uma sistemática pedagogia que deixasse rasto não só no plano da crítica como no plano mais vasto da simples apreciação da obra de arte por um público interessado. Estamos em pleno campo do *alargamento*, ou seja, uma “solidariedade de sentimento e ajuizamento na dinâmica da estetização e cujo termo final é um juízo, momento em que o sujeito individual se abre a outros e a experiência pessoal se torna acto comunicativo”⁹². O pano de fundo parece ser essa poesia “universal e progressiva” de que fala Schlegel no célebre fragmento Nº 116 da revista *Athenaeum*, e que abrange qualquer que seja a matéria sobre a qual a obra se funda e se forma; em todas as situações sempre uma ideia anterior e superior de génese poética, fundada num conceito de poesia de ordem mais vasta e profunda que a tradicional composição verbal por que é imediatamente reconhecida.

⁸⁸ Cf. *Idem* pp. 159 – 161.

⁸⁹ Kant, ob. cit., p. 118.

⁹⁰ *Idem*, p. 117.

⁹¹ Cf. René Wellek, *História da Crítica Moderna – O Romantismo*, São Paulo, Editora Herder, 1967, pp. 13 e 14.

⁹² Adriana Veríssimo Serrão, ob. cit., p. 77.

Nesta concepção poética de base, ter-se-ão fundado boa parte dos ensinamentos de Benedetto Croce, bem como a forma como a sua noção de *intuicionismo* foi fazendo caminho e, conjuntamente com a lição irracionalista-intuicionista de Bergson, tanto marcou a ação crítica da *Presença*. O *intuicionismo* estabelece uma oposição vincada ao positivismo e ao cientifismo, bem como à conceptualização aplicada à arte e à estética, embora encarando-se esta, na senda de Baumgarten, como uma gnosiologia da *atividade expressiva* com plena autonomia. *Expressão* também enquanto manifestação privilegiada do espírito, mas como continuidade de uma *intuição* irracional e sem conceito. Todavia, a arte, não sendo ciência, conceito ou acervo de regras estabelecidas, é conhecimento, ato gnosiológico de índole *ingénua, alógica*,⁹³ ação heurística desencadeada pela “combinação do consciente e do subconsciente, de ‘instinto’ e ‘intenção’”⁹⁴. A reflexão do pensador italiano contamina o universo da *Presença*, muito impregnado nos seus textos doutrinários da convicção profunda de uma íntima conexão entre autor, obra e recetor. Sobre este ponto, em simultâneo, e no plano oposto, rejeita-se, sobretudo através de Casais Monteiro, o postulado de Paul Valéry que instituíra a fenda irreduzível entre autor, obra e leitor⁹⁵. Também parece consensual que o pensamento estético anti-positivista de Benedetto Croce deixou rasto na teorização presencista; desde logo, a tomada de empréstimo do conceito-chave de que a arte é *intuição* antes de tudo e, mais importante ainda, que há um laço inextricável entre *intuição* e *expressão*. Sendo a *intuição* uma faculdade intrínseca ao sujeito, uma marca da sua irreduzível subjetividade, segue-se que ela se reveste, no poeta, de um carácter essencialmente lírico. Por sua vez, este lirismo adquire no indivíduo uma vertente universalista que o liga ao cosmos, que o faz sair fora da sua esfera subjetiva e o eleva à esfera cósmica e cosmogónica⁹⁶. Estamos ainda no paradigma kantiano, visto que, como assinala Adriana Veríssimo Serrão, “segundo Kant, a vivência estética individual não conduzirá ao egoísmo, ao

⁹³ Cf. Adelchi Attisani, *Prólogo à Estética*, de Benedetto Croce, Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1962, pp. 8 – 26. Também Eduardo Lourenço deteta no *presencismo* os ensinamentos de Croce, não só na oposição acima referida de “conceito” e “intuição”, como ainda em dois pontos relevantes: o primeiro é que “como em Croce, suscita a crítica presencista – nos seus melhores cultores – uma teoria da expressão” e, em segundo lugar, o facto de, tal como Croce, “o ‘presencismo’ opõe literatura a tudo mais”. Ver Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, ob. cit., p. 14.

⁹⁴ René Wellek, ob. cit., p. 20.

⁹⁵ Cf. Ernest Sturm, “Apresentação” de *Une Histoire de la Critique Moderne*, de René Wellek, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 22.

⁹⁶ Cf. Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 322. Acresce que, na esteira de Jambttista Vico, Croce considera a poesia como a primeira língua do homem, que irmana os povos numa comunhão superior, num entendimento de ordem universalista.

isolamento de cada um na sua esfera privada. Testemunho proferido e declaração pública de um ato pessoal, o gosto é ao mesmo tempo um modo de estar em comum e funda uma maneira alargada de ver o mundo em que os juízos são confrontados e discutidos num espaço de autonomia partilhada e de liberdade conjunta”⁹⁷.

Regressando ao magistério fecundo de Benedetto Croce, parece aliás que o próprio Fernando Pessoa nas suas reflexões nas *Páginas de Doutrina Estética* não está isento desta contaminação crociana, quando o teórico italiano conclui que “a arte seja, não a simples intuição, mas no limite a intuição de uma intuição”⁹⁸ e, mais ainda, a concepção da *intuição* estética como o resultado da elaboração psíquica da *sensação*, assim se criando as condições para uma *representação*: “a representação é elaboração da sensação e, por conseguinte, intuição. [...] Toda a verdadeira intuição ou representação é, simultaneamente, *expressão*”⁹⁹. Na base de toda a ação humana de cariz estético está a linguagem, e desde logo todo o ato de linguagem é em si um ato de intuição e expressão, sendo a partir destas atividades do espírito, eivadas de um lirismo essencial, que a criação poética se desencadeia. Por este motivo fundador, a Arte, mais do que um conjunto final de objetos de materiais diversos, é *atividade* do espírito, ato ordenador do caos, instaurador de um mundo harmonioso, ou de uma harmonia própria¹⁰⁰. Os teóricos da *Presença* também não são insensíveis à recusa por parte de Croce de toda a crítica intelectualista, retórica, ou da aceitação dos tradicionais géneros literários, porque prejudiciais à essencial liberdade e pessoalidade da arte. Compreendem, portanto, a fecunda ação do filósofo italiano no sentido de consolidar um espaço autónomo, simultaneamente anti-metafísico e anti-científico, para a estética no interior da filosofia do espírito. Para isso, move-se num caminho intermédio – que é um terceiro caminho e que vai ser o caminho do *Grupo Presença* – entre um idealismo que ignora o concreto da existência em nome da abstração das ideias exclusivamente racionais e puras, e que entronca em Hegel, e o plano determinista de Taine, em que tudo decorre segundo uma causalidade de ordem externa, ignorando a experiência de cada homem, de cada artista, de cada poeta, e que é sempre uma forma de fazer nascer algo de novo, porque cada criador expressa-se de forma autónoma, segundo a sua identidade e forma de ver o mundo. Logo, valoriza-se

⁹⁷ Adriana Veríssimo Serrão, ob. cit., p. 77.

⁹⁸ Benedetto Croce, *Estética*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1962, p. 92.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cf. René Wellek, *Une Histoire de la Critique Moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1992, pp. 266 e 267.

o que no indivíduo é mais específico, mais pessoal: a intuição, a imaginação, em detrimento da razão lógica ou pelo menos da submissão a esta, por um lado, e da sensação, que não se confunde com intuição, por outro¹⁰¹.

Da parte da doutrina presencista há também em comum com Croce a proposta de uma crítica não programática, em prol de uma crítica que valorize a obra, a *expressão*, a relação entre o expresso e o que exprime. *Expressão*, outrossim, enquanto manifestação da intuição ou a própria intuição transformada em linguagem¹⁰², valorizada antes de tudo o resto, porque é a mais genuína manifestação individual da consciência criativa, instrumento da expressão mais radical da liberdade humana enquanto um “expressar-se a si mesmo, um falar consigo mesmo”¹⁰³. Inclusive, as diversas artes identificam-se não tanto pelas suas características materiais, extrínsecas, nem pela forma externa da fisionomia sensível, mas sobretudo por se assumirem enquanto meios ou signos de expressão de uma individualidade artística. Para Croce, como para o pensamento crítico da *Presença* na sua generalidade, a Arte também não se situa no plano de um prazer hedonístico – não é dessa ordem a “emoção estética” preconizada por Régio em “Literatura Livresca e Literatura Viva”, enquanto finalidade suprema da Arte – nem tampouco no espaço da moral, da ação política, “da morigeração dos costumes”, da “formação do carácter”¹⁰⁴, ela é uma atividade do espírito onde se fundem uma determinada intuição e uma determinada expressão. Isto não significa que Benedetto Croce, e os seus seguidores na *Presença*, com relevo para Casais Monteiro no ponto que segue, defendam a demissão do artista em relação à sua responsabilidade social ou moral, e muito menos que reduzam a arte a um esteticismo ou a uma arte pura; pelo contrário, preconizam a necessidade de fundar o ato estético e artístico na consciência moral humana, no seu carácter ontológico, ético e, para Casais Monteiro, testemunhal¹⁰⁵.

¹⁰¹ Cf. Eduardo Prado Coelho, ob. cit., pp. 321-323.

¹⁰² Cf. *Idem*, p. 325. No campo da intuição, devemos ainda distinguir, em Croce, a intuição associada a uma forma enquanto visão individual, que é desde logo uma forma de expressão e a intuição bruta, mera acumulação de sensações de forma mecânica, na relação normal do homem com o mundo. Só aquelas, portanto, originam a arte, a poesia. São líricas pelo seu carácter puramente individual. Cf., *Ibidem*.

¹⁰³ Adelchi Attisani, ob. cit. p. 31.

¹⁰⁴ José Régio, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, in *Presença*, 9, de 9 de Fevereiro de 1928.

¹⁰⁵ Gaspar Simões, evidenciando uma contradição entre o individualismo estreme e uma ‘fraternidade’ sempre manifestada por Casais Monteiro, conclui ser essa fragmentação ontológica fundada numa *consciência infeliz*, de origem hegeliana, um dos fundamentos do próprio romantismo que, reatualizado e liberto dos condicionalismos de escola, se verificava no autor: “Eis o que estamos a tentar aprofundar neste retrato propositadamente esfumado de um dos poetas mais românticos revelados

A aversão de Casais Monteiro para com a ideia de poesia pura, associada mais à poética de Mallarmé do que à sua poesia propriamente dita, diga-se, é frequentemente verbalizada; concebe-a como uma manifestação de impotência criadora e de esterilidade humana. Esta posição deixa uma marca importante na *Presença*, e confere a Casais Monteiro um espaço próprio de intervenção não só no interior da revista como na forma como estabelece pontes com outras personalidades artísticas e outros movimentos estéticos seus contemporâneos. O mesmo se passa com a forma como Croce avalia o geralmente aceite continuador de Mallarmé, Paul Valéry, a quem, excessivamente, convenhamos, pouco considera como poeta nem leva a sério as suas incursões filosóficas sobre a poesia. A separação irreversível da poesia por contraponto à ciência e à filosofia é algo que Croce defende e que tem nos homens da *Presença* continuadores incondicionais¹⁰⁶, bem como a ideia de que ela se instila, como seiva comum, em todas as restantes formas de arte. Sendo que a Estética seria marcada na sua génese, como dissemos, por uma vertente fundamentalmente lírica¹⁰⁷. O doutrinador italiano não só nega a utilidade da divisão da literatura por géneros, tema que vai ser criativamente desenvolvido e consolidado por Emil Staiger nos seus *Conceitos Fundamentais de Poética* (1946), como tende ao esbatimento dos compartimentos estanques constituídos pelas correntes literárias, apontando para uma correlação fenomenológica de “clássico” e de “romântico” na base da verdadeira arte e da verdadeira literatura. A *expressão artística* está com efeito para além dos limites de vária ordem que lhe queiram impor do exterior, é uma *universalidade*, uma *cosmicidade*, uma *totalidade*: síntese de múltiplas convergências, ou uma dialética produtiva, e nunca uma oposição dualista ou uma identidade incomunicável de género para género, corrente para corrente, de escola para escola, de arte para a arte¹⁰⁸. *Expressão* não se confunde com comunicação, trata-se da exteriorização de uma

pela *Presença* – muito mais romântico na sua orgulhosa desordem que Régio, romântico também, mas romântico que venerava a ordem da própria desordem – e aquele que entre os seus doutrinários será quem mais surpreendentemente ocupa lugares extremos”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 111.

¹⁰⁶ Este argumento vai ser esgrimido nas suas polémicas com os positivistas quer por Gaspar Simões quer por Casais Monteiro, sobretudo contra o teor racionalista e filosofante aplicado à crítica de arte por António Sérgio e Castelo Branco Chaves.

¹⁰⁷ No ensaio *Arte e Demagogia*, dedicado a José Régio, Casais Monteiro deixa entrever essa noção abrangente de poesia e de lirismo: “o nosso público e, ai de nós, a nossa crítica, continuam restringindo à lírica a sua noção de poesia, tal como ao naturalismo a sua noção de romance [...]. Isso quer dizer que se viu (e não me excludo totalmente dessa geral cegueira) nos *Poemas de Deus e do Diabo*, e nos seus outros livros de versos, mais o homem por trás do poeta do que a poesia”. *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 95.

¹⁰⁸ Cf. Adelchi Attisani, ob. cit. pp. 51 – 53.

consciência, expressão poética inscrita no artista que se expressa; cabe ao recetor proceder à sua leitura em função da sua consciência e da sua forma de ver o mundo¹⁰⁹.

Seguem-se os pressupostos de Croce em relação ao que deve ser a crítica, e de algum modo formam paralelo com as suas ideias de *expressão* poética ou artística. Recusa teorias gerais, porque a função da crítica é compreender obras singulares que rejeitaram regras impostas. Propõe uma crítica caracterizada pela finura, pela subtileza; deve procurar conteúdos, temas estruturantes da expressão, das formas dessa *expressão*, que são eminentemente poéticas e líricas. A crítica, tal como a obra, realiza uma concretização da imaterialização primeira da obra em função da identidade única do indivíduo de onde a obra procede. Recusa, portanto, uma crítica com pretensões científicas, historicista, erudita, técnica; importa contudo que possua, pelo carácter universalizante da linguagem, da *expressão*, uma base histórica que é comum a todos os homens. O texto é valorizado enquanto espaço central da *expressão*, mas valoriza-se igualmente o indivíduo que se expressa, e que complementa o sentido¹¹⁰. Claro que no conjunto, e como resultado prático da sua minuciosa estruturação, não deixa de prevalecer um certo impressionismo crítico que contaminou os seus seguidores mais próximos.

Estes pontos de vista são filtrados pelos diretores da *Presença*, e o modo, já sublinhado, como Régio estabelece uma correlação profícua entre Classicismo, Romantismo e Modernismo releva de posições muito próximas de Benedetto Croce; ao nível da superação de regras, de compartimentações, de divisões artificiais naquilo que na realidade é um *continuum*. A obra funda-se na sensibilidade e na intuição do criador enquanto homem, numa combinação exímia entre o racional e o psicológico, que recusa quer o “voluntarismo cerebral de um Valéry, quer o automatismo subconsciente de extração freudiana ou bergsoniana, para se deter em soluções mistas como a de uma *inteligência intuitiva*, espécie de combinação do *conhecimento intuitivo* e *lógico* de Benedetto Croce”¹¹¹. Nessa cruzada contra dualismos e catalogações artificiosas, nega-se também uma separação entre forma e conteúdo na construção da obra de arte, para se considerar sinteticamente a indivisibilidade entre forma e conteúdo. A obra é para Croce essencialmente *forma*, não encarada esta enquanto conceito formalista ou como defesa de um *formalismo* – que ele rejeita,

¹⁰⁹ Cf., Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, ob. cit., p. 327.

¹¹⁰ Cf. Idem 338 – 340.

¹¹¹ Eunice Ribeiro, ob. cit., p. 195.

como rejeita as fórmulas próximas do esteticismo ou do purismo – mas *forma* enquanto forma de um conteúdo, ou um conteúdo que só pode adquirir forma estética e artística porque expresso numa determinada forma: “O ato estético é, portanto, forma, e nada mais que forma. Daqui depreende-se não que o conteúdo seja algo de supérfluo – pois é o ponto de partida necessário para o ato expressivo – mas, diversamente, que não há transição qualitativa entre conteúdo e forma”¹¹². O conteúdo apresenta-se completamente incondicionado na obra de arte, todo ele pode estar na base de uma forma estética, fundir-se expressivamente com essa forma: “Chegou-se a pensar que o conteúdo para ser estético, isto é, transformável em forma, haveria de possuir algumas qualidades determinadas ou determináveis. Mas, se assim fosse, a forma seria uma e a mesma coisa que a matéria, a expressão e a impressão. O conteúdo é, sim, transformável em forma, mas até que não se transforme não pode ter qualidades determináveis. Resulta conteúdo estético, não antes, mas só quando efetivamente transformado”¹¹³. Esta forma, no entanto, apresenta-se como um material sensível, manifestações do espírito traduzidas em emoções estéticas, *sentimentos* humanos, *manifestação sensível da ideia*. Esse homem total, de carne e espírito, de alma e corpo, imanente e transcendente, de onde irradia toda a criação e toda a contemplação do criado, não é propriamente o homem empírico, o homem civil ou cidadão, mas o *hommus esteticus* ou, melhor, o *hommus poeticus*.

Após o derrube dos dualismos atrás enumerados, que limitam, condicionam e espartilham a criação, Croce limita-se unicamente, na literatura, na senda ainda do Romantismo, a uma divisão simples, mas decisiva, entre o que é e o que não é poesia. Procede à abolição dos tradicionais géneros literários em nome da insubmissão da arte a um conjunto de fórmulas ou regras, desvalorizando nesse pressuposto a crítica que tem como objetivo a procura na obra do cumprimento ou não das leis do género a que pertence. Até porque se é arte, ela deve caracterizar-se sobretudo pelo que transcende, ou viola, as regras do género (pelo que *desobedece*, pelo que *ignora*, como afirmava Casais Monteiro referindo-se ao poeta) e não pelo que respeita ou cumpre¹¹⁴. A poesia é, para Croce, não só diferente da literatura, como está antes e para além dela. No que respeita ao diálogo entre filosofia e poesia, seus pontos de aproximação e divergência, a visão do esteta italiano sensibiliza Casais Monteiro:

¹¹² Benedetto Croce, ob. cit. p. 101.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cf. Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, ob. cit., pp. 325 e 326.

Os poetas devem uma gratidão especial ao filósofo Benedetto Croce. Porque a atitude tradicional dos filósofos perante a poesia partilha-se, com bastante poucas exceções, entre a desconfiança de Platão, que acaba por lhes prometer a expulsão da cidade ideal, e um apreço [...] que não é sem dúvida o apreço para o qual a poesia foi feita. Raramente os filósofos, embora seja muito frequente falarem dela, a souberam ver ‘em si própria’. E essa é a virtude do muito que Croce escreveu acerca da poesia, vendo nela um passo no caminho da verdade... mas a seguir ao qual só ao filósofo competiria dar mais um para a atingir. Pelo contrário, Croce soube sempre reconhecer que, se a poesia dá qualquer passo em direção seja ao que for, não é pelo mesmo caminho que segue o filósofo, e que, se aquele descobre alguma coisa, será bem diferente daquela que busca o segundo”¹¹⁵.

Vê-se como os presencistas retomam do Romantismo, também por intermédio de Croce, a já referida ideia de uma certa sacralização da poesia, elevada a um género superior e abrangente que contamina e insufla não só toda a literatura como toda a arte. Sabe-se que essa função sagrada do poético não foi uma inovação do movimento romântico, e que ela tem origem nas mais remotas e ancestrais fontes civilizacionais, mas pela primeira vez ela surge num ambiente de perda e de vazio humano do ponto de vista do transcendente, apresentando-se, assim, não como continuidade ou equiparação ao sacerdote, mas como substituição, compensação ou ocupação de um espaço agora desertificado ou desolado¹¹⁶. Através dela se dá a revelação de carácter ontológico e não só psicológico, em íntima relação com o próprio discurso filosófico ou formulando uma nova conceção de linguagem em que o discurso literário, pelo seu investimento no gnosiológico, substituiu com vantagem os próprios discursos filosófico e científico, aos quais, de facto, muitas reservas dedicam, quer os românticos, quer os presencistas. Casais Monteiro acentua a origem romântica da fundação da literatura enquanto disciplina estética autónoma, no sentido em que hoje a concebemos: “O Romantismo assinala com efeito a reivindicação para a literatura de uma responsabilidade inteiramente nova, todas as gerações subsequentes vão, melhor ou pior, mais ou menos conscientemente, continuar a elaboração dos direitos da literatura. Todas as oposições de tendências, daí em diante, ou são choques entre maneiras diferentes de interpretar esses direitos, ou o choque dos remanescentes do

¹¹⁵ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, pp. 53 – 54.

¹¹⁶ Cf. Jean-Marie Schaffer, *l'Art De L'Âge Moderne*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 19 e 20.

passado (o formalismo sob todas as suas formas) contra a tendência condutora e dominante para a conquista da autonomia”¹¹⁷.

A unidade na diversidade é igualmente um tópico crociano em íntima relação com o pressuposto teórico dos principais agentes do romantismo alemão reunidos na revista *Athenaeum*, como já atrás se deu conta. Dessa plataforma, enquanto método de ação analítica, e por esse fundamento poético, se reabilitaram muitas obras para o espaço elevado da condição literária, quando até aí, desse lugar e desse plano, se viam arredadas. Também a forma como Croce afasta a arte de qualquer intenção instrumentalizadora, no sentido político, ideológico, moral, filosófico, se enquadra no ideal presencista de uma arte liberta de compromissos de ordem utilitária. O que não significa, como se verá no local próprio, que Casais Monteiro e alguns outros poetas da *Presença* já atrás mencionados, em determinadas circunstâncias não tenham sido sensíveis ao testemunho de ordem social e histórica; e aqui radica um desencontro do poeta de *Europa* em relação a Benedetto Croce; quando este salienta a “*pura qualidade* da poesia sem o predicado de existência”¹¹⁸, parece recusar realidade à poesia, mantendo-a num limbo que Casais Monteiro não pode aceitar, tão carnal e visceralmente humana é a sua conceção do poético. Por isso, aponta a Croce tal facto: “O que me parece faltar na definição de Croce é uma articulação com a realidade”¹¹⁹.

De todo o modo, a *Presença*, na generalidade, não é pois insensível a todos estes pressupostos teorizados pelo autor italiano, e frequentemente isso está implícito na sua conceptualização ou repercute nos textos dos seus elementos. Pugnam por uma ideia de arte enquanto unidade na diversidade e síntese criativa, expressão de um *génio* inconfundível, constituído pelo *dom* e pelo *instinto*. O juízo crítico dos presencistas partia da ausência total de requisitos pré-definidos da criação artística, a obra era um ato puramente individual e original de criação e expressão. Trata-se de instaurar um mundo no interior do mundo, uma linguagem dentro da linguagem, e só perante o objeto em si e na sua expansão representativa surgirá a valoração crítica, que sendo sem conceito não deixa de possuir uma *finalidade*¹²⁰. A acusação, não infundada, de impressionismo feita aos presencistas, não os faz mudar de posição nem

¹¹⁷ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961, p. 126.

¹¹⁸ Benedetto Croce, ob. cit. p. 102.

¹¹⁹ Idem, p. 55.

¹²⁰ Expressão usada por Kant na sua Terceira Crítica para estabelecer o enquadramento em que surge o juízo crítico, a própria razão que articula o juízo particular e individual com pretensão a uma universalidade estética. Ver Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1998. PP. 108 e ss.

de pontos de vista. Recusam uma norma através da qual se reja o juízo crítico, assumem tacitamente que a obra é uma manifestação da subjetividade do génio e nessa medida deve ser encarada. Mas o criador também deverá possuir um apurado juízo crítico, que refletirá sobre a sua arte e as suas condições de surgimento pela sua intuição sensível, que não surgirá isolada mas apoiada na experiência estética e gnosiológica em conexão com a reflexão metacrítica, metapoética e metaestética. Já a ideia de *génio* enquanto manifestação estética original e superiormente expressiva de uma consciência, ou de uma individualidade criativa, parece afastar-se de alguns dos pressupostos de Croce, que defende uma ideia muito consciente e determinada de *génio*, que diverge de uma certa conceção que o situa numa região obscura e indomável do homem, como vimos ser o caso do Régio da primeira fase. Para Croce, “a genialidade intuitiva ou artística, como toda a forma de atividade humana, é sempre consciente, de outro modo se converteria em cego maquinismo. O que pode faltar ao génio artístico é a consciência reflexa, a consciência suplementar do historiador e do crítico, que não é o essencial”¹²¹.

Pensadores e poetas como os irmãos Schlegel, Novalis, Schelling ou Schiller, fundam uma doutrina que visa, pela ontologia poética, a sua própria legitimação, e associada a essa mesma criação de obras artísticas de linguagem ou de qualquer outro material, uma forte vocação crítica, reflexiva e teórica; tal implica um saber intrínseco à compreensão do fenómeno artístico e até da situação ontológica do próprio homem no mundo, no tempo, na história. Arte, história e crítica estão em íntima conexão: cada artista é um agente ativo noutro artista e vice-versa, e a própria crítica não é um ato exterior à obra, mas um trabalho de caracterização e reconstrução para que a obra possa ser vista de todos os ângulos e sobretudo do seu interior¹²². Verdadeiramente, predispuseram-se à “elaboração de uma doutrina ontológica que seria simultaneamente a legitimação da atividade poética e o seu tema central”¹²³. Eis aqui o cerne da atividade e da linha de rumo dos homens da *Presença* ao longo da sua vasta atividade. Se a tríade de Novalis: saber, religião e poesia não é totalmente integrada pelos presencistas (embora esteja bem presente uma certa forma de religiosidade em autores como Régio ou Torga) é bem de ver que toda a sua prática se subordinou à

¹²¹ Benedetto Croce, ob. cit., p. 100.

¹²² Cf. René Wellek, ob. cit., pp. 8 e 9.

¹²³ Jean-Marie Schaffer, ob. cit., p. 94.

íntima relação entre poesia e saber, entre criação e pensamento crítico e gnosiológico sobre essa mesma criação.

Em síntese, o homem, o humano, é o centro irradiador da criatividade. A autenticidade, a sinceridade enquanto fidelidade aos impulsos mais profundos, à inteireza do ser criador, são para o *presencismo* condições indispensáveis a toda arte que se quer *viva*. E qualquer que seja a tipologia da arte tem na essência essa base comum, uma forma de expressão daquilo que de mais individual, original, e por isso universal, reside no artista enquanto representante privilegiado do género humano. Digamos que qualquer forma artística serve para expressar um conteúdo, porque ela é desde logo conteúdo, desde que obedeça aos pressupostos acima enunciados. A aproximação das artes plásticas e das artes literárias foi um objetivo levado a cabo pela *Presença* como nunca até então se tinha verificado em Portugal, ecletismo este que é também pioneiro de uma certa indiferenciação interartística que marca a pós-modernidade. As maiores figuras, provenientes do campo das letras enquanto criadores, deram o exemplo e, sem exceção, todos eles produziram crítica relevante no terreno das diversas modalidades das artes plásticas e musicais. Gaspar Simões é claro sobre esse aspeto: “A expressão artística passa a valer o que o homem vale, e como este é o motor de toda a criação estética não há que arrumar a literatura a um lado e as demais artes a outro. Todas as formas de expressão do homem são formas de expressão artística”,¹²⁴.

2.3 - Modernismo(s)

“O que é moderno? O que é modernismo? Quem é moderno e modernista? – estas perguntas precisariam de ser respondidas, e documentalmente respondidas, de uma vez por todas, se é que se pretende acabar com as névoas involuntárias e as muito intencionais cortinas de fumaça por vias das quais se vão repetindo periodicamente certas fórmulas de raiz invariável, graças às quais vai permanecendo indistinguível aquilo que permitiria verificar qual foi na realidade a função da *presença*”

¹²⁴ João Gaspar Simões, *História do Movimento da Presença, História do Movimento Presença*, S/L, Atlântida, 1958, pp. 16 – 17. Régio diz sensivelmente o mesmo em “Literatura Viva”: “A literatura é pura e simplesmente um meio de expressão artística – como a pintura, a escultura, o cinema, a dança, a arquitectura, a música”. *Presença*, 9, Fevereiro de 1928, p. 1.

o que ela foi ‘por si própria’, o que ela foi como expressão portuguesa de um movimento europeu, e o que ela foi como continuação do ‘moderno’ e do ‘modernismo’ que vinha de trás, isto é, do *Orpheu*”¹²⁵.

As questões colocadas por Casais Monteiro na tentativa de circunscrever o Modernismo, ou os modernismos, estão no cerne da atividade da *Presença* e da forma como ela se situa no contexto literário mais lato da primeira metade do século XX português. Se se fala da *Presença* em termos da sua identidade modernista, ressalta de imediato a sua contraposição em relação a *Orpheu*, em suas semelhanças e diferenças, em suas zonas comuns e em suas culturas tendencialmente irreconciliáveis. Por isso, a relação da *Presença* com o comumente designado Primeiro Modernismo é, como justificadamente afirma Fernando Guimarães, “ambígua”¹²⁶, porque, se, por um lado, demonstra perante o movimento vanguardista, e sobretudo perante os seus principais representantes, Pessoa, Sá-Carneiro e Almada, uma admiração incondicional, exaltando-os como figuras centrais de renovação do panorama literário português, por outro, estabelece nas suas linhas programáticas e na sua própria prática poética e crítica parâmetros que afastam os seus elementos da ação e do pensamento estratégico dos homens de *Orpheu*. O projeto presencista, ao contrário do que uma certa crítica tende a fazer crer, não tinha como único objetivo *reconfigurar*, digamos assim, *Orpheu* e o Modernismo. A sua preocupação era também outra, uma revolução das mentalidades, uma nova forma de abordar a literatura e a arte, como é visível nestas palavras de Casais Monteiro: “o propósito da *Presença* não era apenas, conforme já vimos, manifestar, e preparar o caminho para uma compreensão do Moderno e dos modernos, mas para a constituição de uma base cultural séria, perante a nossa literatura de todos os tempos em geral, e não apenas a do nosso”¹²⁷. A esta posição dupla, que não duplica, se terá ficado a dever muita da polémica que a *Presença* suscitou, e a forma como ela foi avaliada em termos de vigência e herança. Se atentarmos nas *Páginas de Doutrina Crítica*, de Fernando Pessoa, e as contrapusermos com iguais volumes de José Régio ou Gaspar Simões, o desencontro ao nível das respetivas concepções da poesia é evidente, também em relação à crítica e à visão do fenómeno literário em geral não sendo as divergências tão marcantes (e os pontos de contacto com Régio sejam perfeitamente identificáveis), nem por isso

¹²⁵ Adolfo Casais Monteiro, ob. cit., p. 18.

¹²⁶ Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 79.

¹²⁷ Adolfo Casais Monteiro, ob. cit., p. 91.

deixam de se fazer sentir. Diferente, a todos os níveis, o caso de Adolfo Casais Monteiro, como se viu pelos textos e testemunhos convocados e a que mais adiante haverá ocasião de regressar com mais detalhe.

Se nos centrarmos na atividade reflexiva de Fernando Pessoa e Gaspar Simões sobre as concepções de crítica, da visão da obra literária e da posição do próprio crítico perante ela, observamos o mundo que os separa. Ao contrário de Gaspar Simões – que via em Freud, na Psicanálise, no intuicionismo bergsoniano ou no biografismo instrumentos importantes de abordagem das criações literárias¹²⁸ – Pessoa mantém sérias reservas à eficácia da Psicanálise enquanto instrumento de valorização e caracterização da experiência da vida do autor e dos seus dados biográficos para conhecimento, estudo e análise da obra, cuja complexidade estaria muito para além desses dados básicos. Disso mesmo dá conta numa longa carta enviada a Gaspar Simões, em dezembro de 1931 (publicada no Nº 48 da *Presença*, de julho de 1936, edição de homenagem ao poeta de *Mensagem*), na sequência da receção da parte de Pessoa do livro de Gaspar Simões, *Mistério da Poesia*. Aí, são visíveis as discordâncias entre o líder de *Orpheu* e o diretor da *Presença*, e as críticas a Gaspar Simões desencadeiam-se na sequência das observações feitas pelo crítico presencista em relação ao próprio Pessoa, mas também em relação a Sá-Carneiro, sob a égide dos ensinamentos de Freud. Pessoa critica os juízos apressados emitidos por Gaspar Simões com base em dados biográficos imprecisos, e desse ponto de vista ineficazes para um juízo crítico sustentado e rigoroso. Circunscreve, de seguida, a função do crítico a três tópicos estruturantes: “1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; 2) buscar o que poderemos chamar a *explicação central* do artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico elegíaco, tipo dramático poético, etc.); 3)

¹²⁸ Deve dizer-se que o que João Gaspar Simões procurava na psicanálise em nada coincidia com o uso que da psicanálise veio a fazer a Nova Crítica. Gaspar Simões aplicava a psicanálise ao estudo do autor e suas consequências em matéria de criação artística. Já a psicanálise para a Nova Crítica era uma forma de fazer a relação entre o discurso e o seu lugar de origem, as camadas do inconsciente: Eduardo Prado Coelho salienta o valor da psicanálise enquanto uma das disciplinas de apoio ao estudo da obra: “todo o discurso é determinado por uma relação entre as formações do inconsciente, a situação imaginária do sujeito e os mecanismos do desejo. É evidente (pelo menos, para mim) que a psicanálise não me interessa do ponto de vista de uma *psicanálise dos autores*. Se isso é um projeto aceitável e compreensível, esse de saber como objetivamente se forma um homem (e é esse o trabalho de Sartre em relação a Flaubert) – o que para um discurso crítico me parece importante é ver como o texto constitui a cena onde o seu autor emerge, e como tal processo é suscetível de uma abordagem analítica que se ocupe da subjetividade imanente da obra”. Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 25.

compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento.”¹²⁹ Assim, no plano humano, “ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve”¹³⁰. Dessa posição cética continua a dar conta o autor da “Ode Marítima”, em diversos momentos, defendendo a explicação do autor autonomamente, privilegiando o seu modo de expressão. Ele é o criador que analisa autorreflexivamente a sua produção na busca do tipo de lirismo ou do tipo de poeta e, em função disso, estabelece os diferentes graus de poesia lírica numa gradação tipológica que vai do “tipo mais vulgar do poeta lírico”, o “de temperamento intenso e emotivo” que “exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções”¹³¹, até, sucessivamente, ao quarto grau, “em que o poeta mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente. Em grande número de casos cairá na poesia dramática”¹³². E finalmente um quinto e último grau, apenas enunciado, onde naturalmente o próprio Fernando Pessoa se auto-insere, de um poeta que, “evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização [...] uma pessoa fictícia que os sentisse [os estados de alma] sinceramente”¹³³. Estamos pois perante a valorização da componente textual, da orientação da crítica para a própria materialidade escrita ou para a qualidade da linguagem¹³⁴.

Em Régio há também hesitações e opções que deixam dúvidas: apesar da sempre apregoada liberdade artística de cunho marcadamente individualista, surpreende-se a sua inclinação por determinadas formas poéticas marcadas por uma carga esteticista que faz, como se verifica em *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, com que veja em Sá-Carneiro um génio que o deslumbra pela sua carga dramática espetacular, pelo seu excesso humano, pela sua espontaneidade, que se contraporiam à fria racionalidade de Pessoa. Acrescenta ser a poesia de Sá-Carneiro uma *manifestação de génio* o que em Pessoa seria um ato do raciocínio e da vontade¹³⁵. De igual modo, em determinadas passagens dos

¹²⁹ Fernando Pessoa, *Presença*, 48, Julho de 1936, p. 19.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Idem*, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Ática, 1973, p. 67.

¹³² *Idem*, p. 68.

¹³³ *Idem*, p. 69.

¹³⁴ Cf. Fernando Guimarães, ob cit. p. 81.

¹³⁵ Cf. Fernando J. B. Martinho, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do Orpheu a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura e língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1983, p. 58.

heterónimos pessoanos, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, punha reservas à sua condição de poetas, ou melhor, duvidava que muitos dos seus versos livres chegassem sequer a ser versos, e portanto poesia em sentido estrito¹³⁶.

Já Casais Monteiro, e aí está mais uma marca da sua mão na *Presença*, não só tal poesia admite criticamente, e com entusiasmo, como segue, na sua prática poética, esses dois heterónimos, visto que percebe claramente o ato deliberado, a intencionalidade de Pessoa ao enveredar por esse ritmo respiratório mais amplo, por esse *anti-lirismo* enquanto processo de corte com um esteticismo passadista, ou com a poesia pura do simbolismo decadentista. Casais Monteiro, neste ponto, parece ser mais consequente na sua prática poética com o que apregoa teoricamente: age no sentido de uma menor, aparentemente, vigilância sobre a obra em curso, deixando que sobre ela atue o fator inesperado e surpreendente do *irracionalismo*, do espontâneo, da imediatez, do automatismo, do impulso individual e sensível que o aproxima, como muito pertinentemente observa Fernando Guimarães, “das intenções surrealistas”¹³⁷. No editorial do N° 38 da *Presença*, de Abril de 1933, a que igualmente Fernando Guimarães recorre, Casais Monteiro, de uma forma genuinamente moderna, que o aproxima, por exemplo, de uma certa prática do Expressionismo, realça uma poesia que derive de uma voluntária anti-beleza, de uma liberdade técnica que leve até a rejeitar o formalismo técnico comumente aceite e praticado: “não saber (ou esquecer) que existe no mundo uma ‘técnica’ a que chamam poética. Desprezá-la, porque o poeta, olhando-se, sabe que tudo isso é mentira, que nada disso *existe*. A técnica nascerá espontaneamente, como jato indomável da poesia, porque não é senão a poesia tornada voz, não é senão o tom da voz do poeta, não é senão o poeta descendo à terra – o verbo feito carne”¹³⁸. Casais Monteiro remete a condição da poesia e a origem da poesia para um lugar longínquo, fora do estilo e da técnica, longe do preciosismo e de uma utópica perfeição, humanamente dispensável; situa-a algures no tom vital, no sopro, recusando no autor de génio uma linguagem pura, afastada da sua componente referencial. Fruto dessa densidade sensível e orgânica da poesia, procura surpreender nela uma marca pessoal inconfundível, e que se pode situar na criação de uma atmosfera, de um clima, numa *fala* inimitável que suscita uma

¹³⁶ Cf. José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 4º ed. 1976, p. 119.

¹³⁷ Fernando Guimarães, ob. cit., p. 83.

¹³⁸ Adolfo Casais Monteiro, “A Realidade Poética”, *Presença*, 38, Abril de 1933, p. 2.

imediate *simpatia* ou identificação por parte do leitor. Para o autor de *Europa*, o poeta está indissoluvelmente ligado à expressão, daí o carácter duplamente orgânico do poema, enquanto estrutura sincrónica e enquanto emanção vital: “há unicamente uma palavra – poesia – que se usa ora para designar, ora a intuição, ora as palavras que a exprimem”¹³⁹.

Régio obviamente também defende a *expressão*, coração e alma da poesia, e nele é de certa forma visível a presença de um veio expressionista afastado de qualquer espírito de escola ou corrente; seguindo uma vertente de índole psicológica, onde as criações artísticas emanam de uma essencial interioridade do indivíduo, da manifestação de uma liberdade singular e radical, alheia, tanto quanto possível, aos ditames redutores da lógica, do racionalismo e de técnicas artificialmente concebidas. Deve dizer-se que em Régio os conceitos de expressionismo e romantismo são usados de forma mais ou menos indistinta e até indissociável; observa na origem desses dois movimentos uma matriz intensamente humana, uma manifestação de liberdade criativa sem constrangimentos de qualquer ordem.

Já a posição perante as vanguardas não é coincidente entre o trio de diretores: Régio e Gaspar Simões navegam em águas diferentes de Casais Monteiro. Régio separa claramente as noções de vanguarda da noção de modernismo: a vanguarda tem para Régio um carácter inorgânico, caótico, em certos casos quase a entende como uma oposição ao Modernismo, cujo espírito tem um carácter intemporal, orgânico, na linha das mais avançadas experiências clássicas e românticas. Régio desde sempre se assumiu como um modernista, mas jamais como um vanguardista; em função disto, e por extensão, concebeu o perfil e a identidade modernistas da *Presença*. Este é um pressuposto que demarca uma das linhas de fronteira que separam *Orpheu* e *Presença*: naquele, o modernismo e o vanguardismo tornam-se praticamente inseparáveis, são as duas faces de uma mesma moeda, nova e revolucionária. Se bem que Pessoa se assumisse como um sensacionista e não tanto como um modernista e execrasse tudo o “que no espírito das vanguardas havia de insidiosamente superficial e gratuito”¹⁴⁰.

Em Régio, o “novo” não tinha necessariamente de ser revolucionário, tão só poderia ser uma forma inovadora de retoma e reocupação do passado¹⁴¹, obedecendo a

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Luís Adriano Carlos, “A Ideia de Modernismo em Pessoa e Régio”, in *Centenário do Nascimento de José Régio 1901 – 2001*, Boletim Centro de Estudos Regianos, junho – dezembro de 2001, 8 – 9, câmara Municipal de Vila do Conde, p. 189.

¹⁴¹ Cf. Vieira Pimentel, ob. cit., pp. 530 – 531.

sua estética “a um modelo tipológico de classicismo estrutural”¹⁴² suportando as mais diversas correntes.

Por sua vez, Casais Monteiro, ainda dentro deste campo de visão, se na sua atividade teórica, crítica ou ensaística não manifesta diferenças-limite em relação a Régio, já a sua prática poética faz eco dos expoentes mais avançados de *Orpheu*, ou seja, os heterónimos pessoanos. A própria tolerância e admiração de Casais Monteiro por essas manifestações criativas, de uma rasura intensa com as práticas vigentes, fazem-no acolher não só o espírito modernista como a sua essência vanguardista. A forte personalidade ética e estética do autor de *A Poesia de Fernando Pessoa* leva-o a cada passo para uma espécie de margem, ou de berma do caminho presencista. Há um Casais rebelde, insatisfeito, revoltado, profundamente humano, vitalista, voluntarista, que enfrenta o mundo, a ele se abre e nada do que ao homem respeite o deixa indiferente. Daí a sua frequente deriva para espaços que tocam as margens do território presencista: ora pela vertente acima referida, do modernismo mais intenso, ora na compreensão de uma linha surrealista, ora aproximando-se das preocupações sociais próprias dos neorrealistas.

Pela expressão feliz usada por Gaspar Simões de “expressionismo – romântico”, talvez passe um vetor central da linha presencista em sua ambiguidade, ambivalência ou compreensão dialética, o que traduz de certa forma um modernismo suave, atenuado. Uma dupla face de passado e futuro num presente sintético, sincrético e conciliador; distante, muito distante pela prática poética, que não pela admiração crítica, dos picos expressivos do movimento *revolucionário* de 1915. Mais próximas, na opinião de Fernando Guimarães, do espírito modernista de *Orpheu* – embora dele se demarcando por questões metodológicas e de filosofia da arte – estariam as revistas que a partir dos anos 40 se sucederam: *Cadernos de Poesia*, dirigida respetivamente por Ruy Cinatti, Tomaz Kim, Blanc de Portugal e Jorge de Sena, *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, e *Variante*, dirigida por António Pedro. Esta última assumidamente vanguardista e reclamando-se do espírito dos pioneiros de *Orpheu*¹⁴³.

A relação entre a *Presença* e o Modernismo, o modernismo em geral e sobretudo o modernismo encarnado pelos homens da revista *Orpheu*, está, como é sabido, indelevelmente condicionada por um texto já aqui mencionado: “ ‘*Presença*’

¹⁴² Luís Adriano Carlos, “A Ideia de Modernismo em Pessoa e Régio”, ob. cit., p.188.

¹⁴³ Cf. Fernando Guimarães, ob. cit., p. 86.

ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, de Eduardo Lourenço. Texto polémico, que suscitou e continua a suscitar discussões apaixonadas – por isso, não falta quem o catalogue de texto de matriz *presencista* – dividindo as hostes entre os defensores dos presencistas enquanto geração de criadores estética e poeticamente progressista e os que, como o próprio Eduardo Lourenço, viam na *Presença* um recuo ao antes de *Orpheu*. Autores, em vários tons e com nuances específicas, rejeitam essa posição estético-política de Eduardo Lourenço: entre outros, Jorge de Sena, Eugénio Lisboa, Óscar Lopes, Fernando Guimarães, David Mourão-Ferreira, Carlos Leone, Vieira Pimentel, Fernando J. B. Martinho ou Luís Adriano Carlos. Apoiando a tese de Lourenço, ou com uma visão afim sobre o mesmo problema, salientam-se sobretudo Eduardo Prado Coelho, que defende para a estética da *Presença* e dos seus principais colaboradores um pré-modernismo de índole romântica, da era pré-moderna da representação¹⁴⁴, e Fernando Cabral Martins, que considera o Primeiro Modernismo invenção do grupo da *Presença*, sobretudo de Régio, que fez dessa catalogação, *a posteriori*, uma forma de propaganda dos seus ideais¹⁴⁵. Deixa-se assim entrever que o círculo vicioso que tem levado à caracterização de José Régio, entre o progresso e o retrocesso, assimila a sua poesia à sua crítica, e na verdade essas duas vertentes não coincidem, dados os seus diferentes graus de modernidade e novidade criativas. Essa situação podemos dizer que alastrou por sinédoque e metonímia e passou a representar todo o grupo presencista perante o panorama crítico. Não parecem restar muitas dúvidas de que no plano da novidade e da modernidade de pensamento o poeta, indubitavelmente grande, que é Régio, não estará no mesmo plano do autor dos textos fundadores de ordem teórica. Tal não se dirá de muito do seu teatro e da sua ficção, de dimensão diversa, também eles resistindo flexivelmente ao tempo, como reconhecem autores insuspeitos como Jorge de Sena ou Casais Monteiro. Daí que seja nossa preocupação neste trabalho demarcar claramente aquilo que na *Presença* é doutrina crítica e teórica e aquilo que é criação estética e poética.

Regressamos, a este propósito, às teses de Luís Adriano Carlos: “é preciso demonstrar que Régio, ao desenvolver uma prática organizada de crítica e teorização sem precedentes na cultura portuguesa, concretizou um dos projetos fundamentais da

¹⁴⁴ Cf. Eduardo Prado Coelho, “A Situação da Poesia da *Presença*”, in *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 24-27.

¹⁴⁵ Cf. Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, pp. 29 – 33.

modernidade. Pessoa limitara-se, infinitamente, a um fragmentarismo luminoso mas invisível, mesmo secreto. Com Régio, o escritor e o teorizador estabeleceram em definitivo relações estáveis de comunidade e solidariedade, a literatura tornou-se auto-consciente e reflexiva, pensativa e pensável”¹⁴⁶. Dada a polivalência do seu labor literário e a constância da sua participação na dinâmica das letras portuguesas, a forma como Régio é visto pela generalidade dos críticos é diversa, contraditória, paradoxal. O irónico, referindo-se ao autor de *Biografia*, “é tudo”, de Luís Adriano Carlos, traduz essa infinidade de epítetos classificativos: “um tradicionalista, um clássico, um romântico, um pré-modernista, um modernista, um expressionista, um revolucionário e um contra-revolucionário”¹⁴⁷. O mesmo autor traça um perfil genuinamente modernista de José Régio – embora tenha o cuidado de deixar vincada a distinção qualitativa, do ponto de vista da incorporação modernista, quer com Gaspar Simões quer com Casais Monteiro – enquanto autor que modelou a matriz da doutrina crítica e da historiografia literária portuguesa entre 1925 e 1940, ao classificá-lo como um *construtor de sistemas* e ao salientar “a aplicação regiana do pensamento ordenado e da inteligência subtil ao objeto literário (muito longe de Gaspar Simões e não muito perto de Casais Monteiro)”¹⁴⁸.

Aceitamos como válidos os pressupostos metacríticos de Luís Adriano Carlos, que estão na base da iniludível condição modernista de Régio enquanto crítico, ao sublinhar como marcas da condição moderna do autor de *Literatura Viva* “a sobreposição interativa texto-metatexto, o jogo de coincidências da prática com a teoria e da teoria com a prática”¹⁴⁹, traduzida na “coerência interna” e na “coesão sistemática” dos múltiplos discursos constitutivos do tecido estético-reflexivo de José Régio: o crítico, o ensaístico, o doutrinário e o poemático¹⁵⁰. Tanto mais que os seus críticos viravam-se contra Régio usando as próprias armas do diretor da *Presença*, fornecidas precisamente nos textos fundadores da sua doutrinação, e já atrás discriminados. Convoca nesse espaço os homens de *Orpheu*, e vai aí buscar as categorias com que facilmente catalogam a sua obra poética propriamente dita: individualismo, personalidade, sinceridade, autenticidade, originalidade, independência da arte. Esquece-se o fecho desse edifício crítico, constituído pelo texto

¹⁴⁶ Luís Adriano Carlos, ob. cit., pp. 108 – 109.

¹⁴⁷ Idem, ob. cit., pp. 107 – 108.

¹⁴⁸ Idem, p. 109.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Cf. *Ibidem*.

Em Torno da Expressão Artística (1940), onde é privilegiada a vertente “expressionista” em detrimento da anterior vertente “impressionista”. Também as categorias vitais e psicologistas, acima referidas, são substituídas pela filtragem da transfiguração estética, nomeada por Régio como a *expressão artística*, o elemento central do literário, que não é muito diferente do “fingimento” pessoano ou da *literariedade* advinda dos estudos formalistas e estruturalistas. Está aqui bem longe da “expressão vital”, da “expressão retórica” e da “expressão mística”¹⁵¹, etapas criticamente percorridas e avaliadas. Luís Adriano Carlos vai ainda mais longe, e vê neste texto teórico-doutrinário de José Régio um carácter dinâmico, de antecipação de futuros marcos de orientação crítica, como por exemplo o prenúncio do nível conotativo de Roland Barthes ou do “sistema modelizante secundário” integrante da “estrutura do texto artístico”, de Iuri Lotman¹⁵². Esta moderna intuição regiana sobre o carácter mediato e transposto da obra de arte, nem sempre formulado da forma mais exata, o que se compreende se tivermos em conta o seu tempo, está bem patente na forma intencional e articulada que caracteriza o ensaio aqui convocado por via do estudo de Luís Adriano Carlos: “É a expressão artística uma expressão segunda, mediata, indireta, em relação à expressão vital, tendo ambas, embora, o mesmo conteúdo ou objeto, que é o ser humano e tudo mais através dele”.¹⁵³ E no segundo ponto desta cadeia argumentativa cava-se ainda mais funda a fronteira entre a *expressão vital* e a *expressão artística*: “É a expressão artística uma expressão dirigida intencional, interessada, em relação ao reflexo espontâneo, imprevidente da mera expressão vital”¹⁵⁴. Por conseguinte, “a arte é transposição, deformação, transfiguração”¹⁵⁵, através de uma linguagem compatível, teoriza Régio dentro do espírito do mais moderno criticismo.

É também evidente a forma como Régio condensa numa mesma teorização estético-literária a experiência romântica e a experiência moderna, retirando de cada uma delas o que de mais seminal as identifica. Arte e homem, Modernismo e Romantismo, fundidos nas formulações que se seguem: “Assim, para ser um grande artista, precisa o artista de ser um homem superiormente rico em experiência

¹⁵¹ *Idem*, pp. 110 – 111.

¹⁵² Cf. *Idem*, p. 112.

¹⁵³ José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaaios Sobre Arte*, Portugália Editora, Lisboa, 1967, p. 24.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 27.

¹⁵⁵ José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*, ob. cit., p. 177.

humana”¹⁵⁶. E ao verdadeiro *moderno* só interessa uma “arte que vibra, que se renova, que se inquieta, que evolui, que vive”¹⁵⁷. Nos seus textos mais marcantes, dentro e fora da *Presença*, o autor de *Cântico Suspenso* empreende uma convincente prática de releitura e de recategorização das correntes histórico-literárias tradicionais, para serem apresentadas sob o prisma de uma essencialidade fenomenológica e, como o Pessoa do Sensacionismo, procura a confluência na obra do individual e do universal, o lugar incerto em que o novo se assume como um renascimento do antigo, e daí decorre a preocupação de que o seu Modernismo, como conclui Eunice Ribeiro, “não seja mero ‘caso literário’, mas que, por uma perfeita harmonia de conteúdo e expressão, traduza superiormente a ‘personalidade moderna’”¹⁵⁸.

Por tudo isto, não se afiguram razoáveis os termos em que assenta o famoso e contundente ensaio de Eduardo Lourenço, que visava desmistificar a própria mitologia modernista criada em torno de si mesmos pelos próprios diretores da *Presença*, e que, por isso, ajuizando em causa própria, mais não faziam do que avivar, com nuances diversas e novas, a própria polémica em torno do lugar onde rigorosamente se situavam quer a *Presença* quer *Orpheu*, ou, mais exactamente, um em relação ao outro. Mas esse mítico ensaio não parece ter surtido os efeitos desejados, “o que sucedeu não foi o termo de uma mitologia, nem sequer a substituição de uma mitologia negra por uma mitologia branca (a ordem dos fatores é arbitrária), mas simplesmente a fundação de uma *mitologia cinzenta*”¹⁵⁹. Sem embargo, tudo isto, paradoxalmente, reforçou o raio de ação da *Presença* no interior do séc. XX literário português, e de certa forma, alegoricamente, confirmou o carácter contraditório, aberto, múltiplo, do seu projeto. A revista situa toda a sua ação sob a característica central de não-linearidade, que está na base de qualquer projeto que se reclame da modernidade estética, onde todo o movimento dinâmico é “estruturalmente antinómico, tenso e dialético”¹⁶⁰.

Um caso dúbio nesta polémica é o de Casais Monteiro, que, colocando-se na trincheira da *Presença* e reagindo contra o pouco elogioso epíteto de contra-revolucionário, nunca deixa de, em momentos de afrouxamento da auto-vigilância, aflorar alguma genuína simpatia e aquiescência por algumas das teses de Eduardo

¹⁵⁶ José Régio, “Em Torno da Expressão Artística”, ob. cit., p. 27.

¹⁵⁷ José Régio, “Da Geração Modernista”, in *Presença* 3, p.1.

¹⁵⁸ Eunice Ribeiro, ob. cit., p. 153.

¹⁵⁹ Luís Adriano Carlos, ob. cit., pp. 103 – 104.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Lourenço; talvez sensibilizado com a forma como o mesmo Eduardo Lourenço o deixa de fora, só a ele, qual andorinha que não faz a primavera, dessa catalogação de contra-revolucionarismo. Desde logo, refere-se-lhe num tom de franco elogio: “o magnífico ensaio de Lourenço”¹⁶¹, “um escrito de tal qualidade que vale por muitos quilos de prosa crítica”, e de seguida considera “que tem uma densidade e uma riqueza de perspetivas que receio trair, ao ocupar-me dele sem o desenvolvimento que seria necessário”¹⁶². Logo depois, dá-se conta dos mal-entendidos que pode suscitar: “pode o leitor supor motivadamente a minha concordância com Eduardo Lourenço”, concede Casais Monteiro, e acrescenta: “a minha posição é difícil, precisamente por pensar que de facto os poetas da *Presença* de algum modo voltaram atrás. Mas entre o avanço e o regresso, entre a revolução e a contra-revolução, tecem-se fios tão subtils que talvez não haja discurso coerente capaz de os tornar visíveis”¹⁶³. Sucede-se uma confissão comprometedora: “provavelmente a minha participação na *Presença*, tanto como grupo como revista foi mais um ato do que o produto de uma reflexão. Quer dizer, não me diz a memória nem me ‘parece’ que eu tenha refletido sobre a minha ‘diferença’”¹⁶⁴. Continuando a vincar aquilo que o distingue dos restantes grandes nomes da *Presença*, Régio, Torga, Gaspar Simões, esclarece: “várias vezes o tentei dizer ou insinuar, parece-me que a minha expressão estética, a minha atitude crítica e a minha atuação como diretor da *Presença* se caracterizaram desde sempre por uma diferença que, todavia, não me parecia ... diferença”¹⁶⁵. E aproxima-se o momento de passar à contra-argumentação ao lado dos *seus*, mas não sem antes confessar, referindo-se a Eduardo Lourenço, “a sedução que sobre mim exerce o ponto de vista do autor”¹⁶⁶ e fazer notar que anteriormente já ele tinha escrito, numa crítica a *A Chaga do Lado*, que Régio “representa isoladamente uma tendência espiritual sem nada de comum com as diretrizes fundamentais do espírito ‘moderno’”¹⁶⁷. Esta posição, também ela *cinzenta*, de quem procura uma espécie de quadratura do círculo, atinge o seu pico, ainda que matizada por uma ironia morigeradora, ao escrever em nota de rodapé a “Páginas de um diário por escrever” – referindo-se ao facto de a

¹⁶¹ Adolfo Casais Monteiro, “Páginas de um Diário por Escrever”, in *O que Foi e o que não Foi O Movimento da Presença*, Lisboa, INCM, 1995, p. 109.

¹⁶² *Ibidem*. Adolfo Casais Monteiro, “José Régio Anti-Moderno?”, in *idem*, p. 76.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Adolfo Casais Monteiro, “Páginas de um Diário por Escrever”, in *idem* p. 110.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 111.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Idem*, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 112.

censura ter cortado o seu nome do artigo de Eduardo Lourenço – acabar (a censura) por, fruto do acaso, validar a tese do contra-revolucionarismo da *Presença*, por ele, a exceção, ter sido daí rasurado: “– Espantosa ironia das coisas! : – a supressão do meu nome pela censura, *resolve* o problema, eliminado eu, fica, parece-me, válida a ideia da ‘contra-revolução’ defendida por Lourenço. Lamento, porém, não me sentir eliminado; e muito menos o Lourenço poderia achar que fosse essa uma forma de resolver algum problema...”¹⁶⁸.

Tudo, do ponto de vista da polémica ou da ambiguidade de um projeto, conflui pois em Régio, e de Régio, em termos da *Presença*, tudo de uma ou de outra forma irradia. Por força das coisas, a poesia que se seguiu a *Orpheu* teria de procurar novos caminhos; contudo, alguns dos seus autores, nomeadamente Régio e Torga, não poderiam renegar os impulsos religiosos e cristãos entranhados nas suas consciências. Depois, também não se deveria confundir o espírito de *Orpheu*, mais avançado, com a poesia de *Orpheu*, em parte uma continuação de práticas simbolistas-decadentistas anteriores, que o próprio Pessoa não renegava. E a seguir à letra, na *Presença*, as práticas dos *mestres* órficos, Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, qual seria então a utilidade, e a inovação, do novo projeto? E se Eduardo Lourenço encontra na identidade da poesia de *Orpheu* a “ausência da essência humana” e até “a ausência de tudo”¹⁶⁹, repetir esse niilismo radical, além de inútil, tornaria os poetas da *Presença* em meros epígonos ou imitadores. Entretanto, em poesia “não há progresso”¹⁷⁰, as visões poéticas complementam-se na sua diversidade, não se sucedem segundo regras meramente temporais. Segue-se o argumento decisivo: se Eduardo Lourenço identifica a *Presença* e o seu respetivo contra- revolucionarismo com Régio e com Torga, o que, até estatisticamente, é insuficiente, então porque não reconhecer que é igualmente insuficiente identificar *Orpheu* com Pessoa, Almada e Mário de Sá-Carneiro? E, por fim, Eduardo Lourenço teria incorrido numa confusão de base, ou seja “falar em poesia mas pensando sempre em filosofia”¹⁷¹. No fundo, o que Casais Monteiro procura é, como sempre, o minucioso equilíbrio (que Gaspar Simões apelidava de indecisão) entre uma posição excessiva, pouco razoável em função dos factos e dos materiais, de Eduardo Lourenço em relação à *Presença* – ao expender o seu ponto de

¹⁶⁸ *Idem*, p. 114.

¹⁶⁹ Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Lisboa, *Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo*, Lisboa, *Relógio D’Água Editores*, p. 147, 1987.

¹⁷⁰ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 79.

¹⁷¹ *Idem*, p. 80.

vista caracterizando a *Presença* por extensão quase exclusiva da influência de Régio e não fazer o mesmo com *Orpheu* em relação a Pessoa – e a forma como o mesmo Eduardo Lourenço o destaca positivamente de entre o grupo presencista. Apesar da forma como se movimenta nos limites dos campos contrapostos, em todos os planos, é sempre nesse espaço intermédio que fixa a sua pátria estética e espiritual, por esse motivo logo de imediato considera que não poderia haver continuidade de *Orpheu* – situação-limite, de rutura – na *Presença*, porque, insistindo-se nesse caminho vanguardista, aí já desajustado do tempo e das circunstâncias, não existiria possibilidade de estabilização de uma linguagem poética.

O termo Modernismo, como os termos que designam os grandes movimentos culturais e literários, expande-se até limites incomensuráveis, propiciando as mais diversas interpretações e nele se integrando manifestações artísticas e literárias díspares, muitas delas de sinal contrário. É o caso destes dois filhos diferenciados do movimento moderno, poeticamente pouco identificáveis, quais sejam a *Presença* e *Orpheu*. Se ambos comumente se denominam modernistas, não há dúvida que ao abalo telúrico, à máxima intensidade sísmica que caracteriza *Orpheu*, se sucede um período axiológico e esteticamente muito mais estável e cordato, que a *Presença* encarna. Mais que arquiteturas teóricas de cariz artificial, Régio avalia e valoriza as obras, nomeadamente as obras-primas, produtos radicais da sensibilidade e da inteligência humanas de um indivíduo dotado de um *génio* particular¹⁷². Recusar qualquer tipo de dogma, eis, para Régio, o cerne de qualquer visão ou conceção de Modernismo: “Chamo aqui Modernismo à tendência a não aceitar como completa qualquer afirmação do passado remoto ou recente, nem como definitiva qualquer sua negação, nem como perfeita qualquer afirmação da hora presente”¹⁷³, considera Régio, numa afirmação dinâmica da literatura, da arte e da criação estética e filosófica.

Pretende-se aqui e sempre a afirmação do homem na sua capacidade demiúrgica, na sua verdade e diversidade. Daí também essa intemporalidade clássica que Régio confere ao Modernismo, que refuta modas, verdades efémeras, escolas artificialmente concebidas. A conceção de modernista para os de *Orpheu* em nada se confunde com o homem modernista da *Presença*; e à pergunta “o que é ser

¹⁷² Cf. José Régio, “Ainda uma Interpretação de Modernismo”, in *Presença*, 23, de Dezembro de 1928, p. 1.

¹⁷³ *Idem*, p. 2.

modernista?” responde Régio recorrendo a uma visão simultaneamente intemporal e vital, atual e clássica: “É ter a intuição de novas riquezas no homem, eternamente existentes nele, mas capazes de novidade por não terem sido descobertas até ao momento de o serem”¹⁷⁴. Se ao Primeiro Modernismo corresponderá, nas justas palavras de Eunice Ribeiro, “uma época de auto-consciência que recusa a representação realista e o humanismo romântico”¹⁷⁵, já o denominado Segundo Modernismo envereda na sua essência por uma retoma de princípios que estiveram na base do original movimento romântico, fundado na melhor tradição da poesia e da poética de Baudelaire, ou na teorização crítica alemã de Novalis, Schiller ou dos irmãos Schlegel, entre outros. A inicial subversão modernista, que viria a estar na base das várias formas de *desumanização da arte*, dá origem, no pólo oposto, a uma arte cujo centro nevralgico é precisamente o humano, o indivíduo na sua *humanização* extrema. Certo é que, como acentua Fernando Cabral Martins, o mapa do(s) modernismo(s) em Portugal é traçado por alguém que é juiz em causa própria, o que em nada diminui a importância dessa teorização para o próprio Primeiro Modernismo.

É com a tese de licenciatura de José Régio, a já referida *As Correntes e Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, que se começa a traçar o perfil dos mestres modernistas. Assim, “a história do Modernismo literário em Portugal começa a ser feita no momento em que Régio define com esse nome a geração de *Orpheu*”¹⁷⁶. Cabral Martins, chegando a considerar essa conceção regiana de Modernismo como uma “invenção”¹⁷⁷, sublinha a decisiva contribuição do autor de *As Encruzilhadas de Deus* em particular e dos restantes elementos da *Presença* em geral para, retrospectivamente, fixar os moldes em que ainda hoje são vazadas as formas de se ver e analisar a história dos movimentos modernistas em Portugal. É cáustico, e vai para além de Eduardo Lourenço ou Eduardo Prado Coelho na forma como a noção e o enquadramento do modernismo português é executado pelos presencistas, com Régio claramente na dianteira: “Os valores que a *Presença* defende são os seus. Nada têm a ver, nem têm que ter, com os valores do que designa por Modernismo, que é apenas a bandeira que agita e a referência que escolhe para a sua invenção da história das gerações passadas, segundo o privilégio de todas as gerações presentes. Existe mesmo

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Eunice Ribeiro, ob. cit, p. 124.

¹⁷⁶ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 29.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

um corte da *Presença* com o Modernismo, acompanhado de um curto-circuito da poética de vanguarda que informava Pessoa, Sá-Carneiro ou Almada”¹⁷⁸. Estas afirmações, acintosas em relação à *Presença* e à sua arte de manipular e *inventar* retrospectivamente o passado literário, abonam ainda assim em favor da marcante influência presencista, que tão decisiva e inamovivelmente fixou essas fronteiras. É um facto que os homens de *Orpheu* nunca integraram no seu léxico o termo Modernismo, ou a si mesmos se classificaram ou catalogaram de modernistas, tão só, em alguns momentos mais eufóricos, “futuristas”. Também isso é, apesar de tudo, reconhecido liminarmente por Eduardo Lourenço no seu ensaio, “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, considerando que “ninguém tirará a Régio a glória de ter compreendido, primeiro do que outros, a singular aventura poética de Orpheu, nem a Gaspar Simões e mais tarde a Casais Monteiro o mérito de terem tentado as explicações historiográficas e exegeticas de todos conhecidas”¹⁷⁹.

Cartografando o Modernismo português, a *Presença* enquadra realmente o Primeiro Modernismo sob a capa da sua própria visão estética e sob a sua idiossincrática visão do ato poético, que no essencial não prefigurava uma lógica de avanço, ou sequer de continuidade no mesmo plano, mas de reordenação num plano de absoluta liberdade do ato artístico-criativo. A conceção que Régio tem da arte, onde sistematicamente inclui e integra a literatura, enraíza num movimento estético e artístico mais vasto que o Modernismo, a modernidade estética: iniciada por Baumgarten, consolidada por Kant, interpretada nos planos da consciência humana por Freud, Jung ou Bergson, entre tantos outros, e onde confluem e interagem razão e intuição, sensível e inteligível, sensação e intelecto, a par da superação de “uma Estética que não se esgota nos modelos tradicionais de uma metafísica do belo”¹⁸⁰. Modernismo esse que, para Régio, se reveste de incontestável amplitude, fazendo com que pela integração no movimento das suas grandes obras, imediatamente se intemporaliza e se eleva à condição de clássico e o próprio clássico se reatualiza através do moderno, e manifesta-se sempre que uma obra superior o presentificar. Já na *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Régio apresenta do

¹⁷⁸ *Idem*, p. 61.

¹⁷⁹ Eduardo Lourenço, “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?” in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1987, p. 145.

¹⁸⁰ Adriana Veríssimo Serrão, *Pensar a Sensibilidade*, ob. cit., p. 12.

Modernismo uma concepção tipológica tendencialmente intemporal, de novo em conexão com a ideia de Classicismo:

Modernismo será a tendência a valorizar o atual e o novo (na expressão como no expresso), em virtude quer de um cansaço das formas e substâncias passadas, esgotadas, quer numa descrença nas tidas por insuperáveis, modernas, eternas. Sob certo ponto de vista, — o moderno não é coisa nova, como o não foram o romantismo ou o realismo. Em todos os tempos houve homens desprendidos do passado por antes voltados para aquela parte do presente que se inclina ao futuro. Isto é: Em todos os tempos houve modernistas, como houve românticos, realistas, etc., no mais largo ou filosófico sentido das palavras; — e afigura-se-nos muito provável que sempre os haja. O que faz com que em dada época pareça coisa inteiramente nova qualquer destas posições é, primeiro, o exclusivismo ou absolutismo com que em cada época se afirma, depois, a melhor consciência que então de si toma, por fim, a coloração particular que a época lhe empresta¹⁸¹.

Confluem na *Presença* uma vertente tradicional e uma vertente mais atual, que justamente se pode denominar, sobretudo do ponto de vista tipológico, de modernista. Trata-se de imunizar, ou eximir, as linhas estruturantes da obra de arte à usura do tempo e às circunstâncias históricas, como Régio acentuou nas palavras acima transcritas. E mais do que um espaço temporal e histórico exterior ao homem concreto, como o mesmo Régio deixou expresso, a modernidade é igualmente um estado de espírito, uma volição ontológica no sentido em que Henri Meschonnic inicia o seu *Modernité Modernité* (1988): “a modernidade é um combate. Sem cessar recomeçando”, e, logo depois, “querendo saber o que é a modernidade, apercebi-me que ela era o sujeito em nós”¹⁸².

A problemática central da Modernidade radica fundamentalmente no sujeito, e a essa circunstância não foram alheios os modernistas portugueses dos vários modernismos. Um sujeito cindido, fragmentado, despersonalizado, que está, por exemplo, na génese da poética e da reflexão pessoais, e um sujeito identificado com um “eu” misterioso e profundamente implantado no indivíduo e naquilo que no indivíduo permanece radicalmente pessoal e irrepetível, delineado por Régio. O sujeito fragmentado e múltiplo de Pessoa não tem a mesma origem da cisão de ordem moral, típica das visões platónica ou cristã, que cindem o sujeito em um sujeito desincarnado, um “eu” totalizante, e um “mim” carnal, terrestre, pecador, porque

¹⁸¹ José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 4ª edição, 1976, pp. 105 – 106.

¹⁸² Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Dijon, Éditions Verdier, 1988, p. 9.

agente de desejo. A fragmentação do sujeito pessoano radica na contingência sensível e na irradiação de uma razão centrípeta e centrífuga, que lança o Ser num movimento vorticista imparável, e naturalmente um sujeito caído no pecado da racionalidade, implacavelmente expulso do Éden, ou da órbita de Deus¹⁸³. Na verdade, a modernidade técnica está bem longe da modernidade literária, como se vê na literatura moderna, que, como foi salientado, frequentemente se insurge contra essa modernidade tecnológica, industrial, desumanizada, que lhe serve por isso de tema obsidiante. Uma modernidade técnica, eufórica e triunfante, que origina no sujeito um movimento interior de angústia e melancolia (onde o génio radica) de quem se despenha num mundo inóspito, materialista e desumano. Mais uma vez, o homem romântico está na origem do homem moderno e modernista, pela forma como interage com a circunstância histórica e a ela reage. Já no idealismo de Hegel está presente esta dialética que integra no mesmo movimento sintético o sujeito individual, que vive intensa e compulsivamente a sua liberdade individual, e o sujeito histórico e social, que procura a transformação da sociedade para, solidariamente, se transformar em agente de uma espécie de felicidade coletiva que vai estar também na base do materialismo de Marx e da sua luta de classes¹⁸⁴. Esta subjetividade que num impulso dialético e duplo sai para fora de si, e, assim, de forma ambivalente, ora se fecha egotisticamente por dentro do ser ora se abre ao exterior, ao Outro, tornando o sujeito criador porta-voz do homem sem voz, numa relação de alteridade que tende a estabelecer uma comunhão humana de cariz cosmopolita e universalista. Como exemplo desta situação, temos a figura do poeta, que ora se isola ora se evade em exílios vários, em espaços externos ou íntimos, ora se ergue enquanto voz coletiva do que ao humano mais essencialmente pertence.

Com a crise do sujeito enquanto entidade plena (se bem que, por contraposição ao sujeito dito pós-moderno, ainda estejamos perante um sujeito relativamente forte), é natural que o pensamento moderno, pela mão de Nietzsche, Freud ou Marx, tombe no mais absurdo niilismo, perdida que foi essa crença numa transcendência superior,

¹⁸³ A morte de Deus rompe definitivamente com a procura de um sentido e de uma unidade para o Ser. Com Nietzsche, a essência é substituída pela ação, o Ser pelo Devir, a ordem racional do mundo pela exaltação da vontade de poder e pela paixão. Cf. Alain Touraine, *Critique de la Modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 87.

¹⁸⁴ Embora se deva reconhecer que para Marx a ideia de um sujeito forte seja verdadeiramente um inimigo a combater. A ideia do indivíduo, da sua subjetividade profunda e indeclinável, a sua natural tendência para sobressair em relação à massa de onde brota é encarada como um perigoso afloramento burguês que urgia combater e dissuadir. Cf. *Idem*, pp. 127 – 128.

numa entidade onipotente. Estamos perante uma vontade trágica de que tudo se confina e joga no espaço do mundo e da vida, sem qualquer tipo de escape em direção a uma demanda do Absoluto ou a um tempo eterno que nem a morte impediria ou interromperia. Esse super-homem nietzschiano é profundamente individualista, anti-social, vitalista, sensorial, multifacetado¹⁸⁵. Por diferentes razões, marcou de forma diversa quer o individualismo radical de Régio, e de outros presencistas, quer o Sensacionismo *não-aristotélico* de Fernando Pessoa, preconizando uma estética da força e da dinâmica. E se o homem marxista aposta tudo na luta do humano integrado no coletivo, contra a dominação social dos inimigos de classe, já Nietzsche preserva a implantação do *ser em si* no mundo e na vida, enquanto energia que brotando do individual é herdeira de uma tradição, de uma cultura, de uma historicidade. Neste ponto charneira, entroncarão possivelmente o Sensacionismo pessoano e a ideia de um Classicismo contínuo e intemporal de Régio¹⁸⁶.

A este fundamento há a acrescentar, sobretudo no que ao *presencismo* respeita, as camadas da consciência e até da inconsciência que estruturam o Ser, bem como a linguagem que o traduz e o desejo que o impulsiona. Nesta obscuridade se movem *os filhos do lodo*¹⁸⁷ onde a criação enraíza e o estético se manifesta, bem longe da claridade do sujeito cartesiano ou da aposta total numa transcendência divina que marca o cristianismo enquanto herança do platonismo¹⁸⁸. Entre a ideia de arte baseada em tudo o que é *vivo*, original e autêntico, que caracteriza o credo presencista, e o *sentir tudo de todas as maneiras* que tipifica o credo sensacionista de Pessoa, e por extensão de *Orpheu*, surpreendemos um espaço comum mais vasto do que possa parecer à primeira vista. Sem dúvida um mesmo ponto de partida para rumos autónomos, naturalmente. Ainda em termos comparativos, podemos dizer que em

¹⁸⁵ Cf. Alain Touraine, *Critique de la Modernité*, Paris, pp. 129 e ss.

¹⁸⁶ Diga-se que esta questão da intemporalidade preconizada por Régio suscita sérias reservas a Casais Monteiro, mais comprometido com a intrínseca temporalidade, ou historicidade, da arte e da literatura.

¹⁸⁷ Ver Octavio Paz, *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1981. A religião é, em simultâneo, o lugar da perda e da criação desesperada, como assinala Octavio Paz: “a morte de Deus abre as portas da contingência e do irracional. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. Ambas as atitudes aparecem em todos os românticos: a sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre o riso e o pranto, prosa e poesia, incredulidade e fidelidade, mudanças súbitas, cambalhotas, tudo, enfim, o que converte cada poeta romântico num Ícaro, num Satanás e num palhaço não é senão a resposta ao absurdo. Angústia e ironia. Não obstante, a origem de todas estas atitudes é religiosa, trata-se de uma religiosidade singular e contraditória, pois consiste na consciência de que a religião está vazia. A religiosidade romântica é irreligião: ironia; a irreligião romântica é religiosa: angústia”. *Idem*, ob. cit., p. 74.

¹⁸⁸ Cf. Alain Touraine, ob. cit., pp. 138 – 140.

Fernando Pessoa há em todo o caso uma racionalidade que procura a demonstração e explicação da obra ou do conceito por deduções e induções, bem como um enquadramento num processo mais vasto, o que condiz bem com o seu espírito reflexivo, interrogativo, cerebral.

No indivíduo lateja o irreprimível desejo do Outro, por solidariedade ou cumplicidade, e essa é a base da expressão sincera da experiência íntima, que obviamente em Régio nunca deixa de ser mediada pela “expressão artística”, criadora e transfiguradora da experiência vital. Os estudos de Freud, confusamente entendidos, por vezes¹⁸⁹, não são indiferentes a esta feição mais suave do Modernismo, assente na fenda que cinde o indivíduo (território abismal privilegiado pelo escritor moderno) e o social e respetiva consciência histórica, retomada pelo Neorrealismo enquanto herdeiro de uma literatura de intervenção na sociedade, que não deixa de ser também a retoma de uma outra linha romântica. Os poetas da *Presença* mergulham profundamente nesse território obscuro do psiquismo, da interioridade, da sensibilidade, da intuição, que afirma a realidade do espírito imbricada na realidade da matéria e vice-versa¹⁹⁰. Esta forma de estar no mundo e na arte embate quase sempre traumáticamente na lei social que a condiciona ou reprime. Mas a arte é também essa manifestação do instinto da vida e da força vital que no homem resiste ao cerco da morte, seja pela irreversibilidade da ação do tempo no Ser, seja pela própria preservação da memória das guerras mais recentes. A estrutura legal e política fracassa nessa tentativa de assimilar e conciliar a liberdade individual com a liberdade coletiva, a pulsão do Eros tende para o ilimitado, e por isso é asfixiado ou circunscrito pela repressão social ou institucional. A utopia modernista para criar um homem novo, que implique igualmente um novo mundo e uma nova vida, acabará por fracassar, acentuando no sujeito um estado de angústia e de inquietude, mergulhando nas suas próprias pulsões e contradições internas¹⁹¹. Um ser social e um ser individual que conflituam e vão estar na base da cisão manifestada pela expressão dramática que está presente na melhor literatura do *presencismo*. Uma natureza romântica de índole exterior, ainda que espelhada e interpretada no (e pelo) olhar do indivíduo, dá lugar a

¹⁸⁹ Veja-se a este propósito a polémica entre Gaspar Simões e Casais Monteiro, em que este, no artigo “Nem com Poe, nem com Brémond, nem com Freud”, aponta a Gaspar Simões a confusão entre Freud, Brémond e Bergson, tentando o autor de *Vida e Obra de Fernando Pessoa* conciliar na sua crítica o inconciliável e até o oposto. Cf. ob. cit., pp. 38 a 41.

¹⁹⁰ Cf., Henri Bergson, *Matière et Mémoire – Essai Sur la Relation Du Corps a L’Esprit*, Paris, PUF, 1959, pp. 2 – 3.

¹⁹¹ Cf. Alain Touraine, *Critique de la Modernité*, ob. cit., pp. 152 – 156.

uma outra natureza interna do homem, espaço pessoal de enigmas e obscuridades: desconhecido, intraduzível e insuscetível de ser padronizado ou normalizado pelo seu carácter único e paradoxal, que foi igualmente o fermento que fez crescer o Modernismo. Como afirma Alain Touraine, “nada há de mais oposto ao Sujeito que a consciência do Eu”¹⁹².

Esta consciência do Eu e da sua radical subjetividade, que sustenta o sujeito estético produtor e recetor da obra de arte, é a pedra de toque da poética presencista e, deve dizer-se, de *Orpheu*, sobretudo pela via da dramaticidade criativa de Fernando Pessoa. Há pois nas diferentes faces do Modernismo uma forte centralização do sujeito, ainda que ameaçado pelo excesso, pela obscuridade, pela intensidade da auto-análise e da sensação. No sujeito pessoano, o plano do intelecto domina com a sua racionalidade, que guia o pobre *comboio de corda* da sensibilidade, do sentimento, do *coração*. Já o sujeito regiano é um sujeito obsessivamente introspetivo, fechado em si, ensimesmado e por vezes narcísico. Perdeu a universalidade instituída pela reminiscência do transcendente e pelo eco do divino e cai na plurissignificação babélica, na precária fala humana que desesperadamente se expressa na sua inimitável voz particular: sensível e terrena. À nostalgia de uma reminiscência do absoluto, sucede o fechamento interior como recusa pessoal de uma modernidade tecnológica desumana que violenta e oprime o sujeito dramaticamente dividido. Se o racionalismo intelectualista de Pessoa procura extrair o indivíduo da sua contingência particular para o elevar a um plano superior de índole universalista, já Régio parece mergulhar na intimidade do ser, para observar o que nesse microcosmo existe de representativo de um macrocosmo mais vasto. Nesse ponto, também é Pessoa que melhor encarna o espírito moderno, marcado por uma verdadeira “ateologia”, sujeito de liberdade e de criação verdadeiramente “irredutível às teologias”¹⁹³. Estamos perante um sujeito descentrado, todo ele reduzido ao seu discurso individual e individualizado, construído à medida que ele mesmo constrói o discurso; assim, o sujeito crítico é um sujeito simultaneamente auto-crítico e autorreflexivo¹⁹⁴.

Mas, se boa parte dos movimentos vanguardistas europeus se apresentavam contra tudo o que os precedeu, parece razoável concluir que os modernistas portugueses, por caminhos diversos, procuraram a inclusão. A oposição era sobretudo

¹⁹² *Idem*, p. 245.

¹⁹³ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, ob. cit., p. 10.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*.

à decadência imediatamente anterior, sem que isso implicasse a negação das exemplares lições passadas e a ideia de que eles mesmos se continuavam enquanto pontos de uma interminável linhagem estética e criativa. E, se no Primeiro Modernismo a poesia era o meio privilegiado da transmissão desse mundo novo e dessa época revolucionária, e nesse sentido mais próximo do espírito modernista europeu (ainda que nos maquinismos febris da fábrica pessoana girem desenvoltamente Platões, Virgílios ou Ésquilos), já o Segundo Modernismo procura a expressão mais abrangente, não só literária – abrindo, por exemplo, ao romance de forma decisiva, considerado, na sequência do Romantismo, como um género literário nobre – mas também estética e artística em geral, pela criação e pela compreensão crítica. Mas fora o Romantismo que, através dos seus pensadores mais destacados, teóricos e criadores quase todos, autonomizou definitivamente a literatura, deixando esta de ser, *grosso modo*, toda a produção escrita da mais variada índole, para ficar delimitada pelo uso artístico da linguagem. A linguagem vale na obra por si mesma, sem quaisquer tipos de suportes de ordem moral ou social que lhe outorguem uma autoridade acrescida, como se verificava no paradigma clássico¹⁹⁵. Surgia na página o esplendor de uma palavra radicalmente *silenciosa*, não no sentido que é comum considerar-se quando perante um poeta, regra geral minimalista, íntimo, que procura pela poesia uma espécie de sentido primordial da palavra, mas a palavra silenciosa, radicalmente liberta do efeito de referencialidade da fala quotidiana, para se inscrever enquanto definitiva fixação no espaço da página, no silêncio do livro¹⁹⁶.

A desorganização da palavra vanguardista, rebelde ao sentido humanizado pela linguagem, tão ao arrepio do equilíbrio exigido pelo *logos*, é recusada pelos homens da *Presença* ou, excecionalmente, aceite. Mas, se virmos, no concreto, um a um os poetas e respetivas poéticas, que colaboram quer em *Orpheu* quer na *Presença*, verificamos que esses movimentos, sem exceção, ao mesmo tempo que se reclamam de uma literatura inovadora e avançada, transportam igualmente dentro de si as formas literárias e estéticas de fim-de-século, mesmo as estéticas e as formas críticas que decorrem do século XVIII e se prolongaram ao longo do século XIX, como sejam as várias camadas românticas, as estéticas simbolistas e pós-simbolistas, saudosistas e decadentistas, a que se associam os diversos tons dos nacionalismos tradicionalistas. Pessoa procura pelo Sensacionismo uma síntese e uma dialética integrando tempos e

¹⁹⁵ Ver Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 2002, pp. 131-135.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

espaços: seja a herança nacionalista, seja a abertura cosmopolita, seja o presente seja o passado, como as suas *grandes odes* amplamente demonstram.

Em paralelo com o próprio tempo presencista, e motivado por um período histórico, social e político crítico a decorrer em Portugal, Espanha e Europa, surge no nosso país, como é sabido, uma nova ideia para a criação, uma nova atitude perante a posição a adotar pela arte e pela literatura perante o mundo envolvente. Procura-se articular a consciência estética com a consciência histórica, através da arte construir um meio eficaz e útil de intervenção com o intuito de modelar e de modificar o mundo no sentido de uma maior justiça social e na procura de uma utópica igualdade entre os homens, com o combate à imemorial exploração das classes dominadas pelas classes dominantes. Falamos, como é óbvio, do Neorrealismo, que pelas características atrás apontadas não pode deixar de demarcar-se, ainda que por razões distintas, quer da herança do projeto de *Orpheu*, quer do projeto da *Presença*. A consciência histórica e a dimensão social da arte ganham aqui uma relevância até então nunca verificada; a dimensão estética deve, se não subordinar-se à função ética, pelo menos incluí-la enquanto variável fundamental. O embate dos presencistas com estes convictos defensores da liberdade e da justiça é forte, por vezes verbalmente violento; se bem que a oposição entre o grupo neorrealista e o grupo da *Presença* se verifique mais em termos da conceção global dos respetivos projetos do que em termos das opções ideológicas e políticas individualmente consideradas. Até porque, como se disse, “havia na *Presença* homens de preocupações sociais e políticas diversas, opostas mesmo, não fora isso porém o que os juntara, não era pois isso o que os iria separar, enquanto algum não quebrasse o tácito compromisso de, nas páginas da *presença*, serem apenas artistas”¹⁹⁷. Consequentemente, se não foram as opções “sociais e políticas” que juntaram os homens da *Presença*, já o mesmo não se passa com os neorrealistas, em que essa fraternidade por uma causa política como meta de uma manifestação literária era fundamental e condição necessária de identificação.

A base filosófica e estética que caracteriza os homens do *Novo Cancioneiro* é obviamente Marx e o materialismo dialético, e este estabelece para o escritor a missão de porta-voz e interventor na sociedade, ao lado do seu semelhante que sofre. Curiosamente, e desde logo, há uma palavra central que é comum quer aos

¹⁹⁷ Casais Monteiro, “João Pedro de Andrade – A Poesia da Moderníssima Geração”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da presença*, ob. cit., pp. 58 – 59.

neorrealistas, quer ao presencistas: a palavra “humano”¹⁹⁸. Sobre ela delinearam as respectivas estéticas, as respectivas poéticas, os respectivos territórios de domínio e missão. Simplesmente, o *humano* presencista centrava-se na interioridade, nos meandros obscuros da individualidade e da singularidade, do corpo encarado como “um centro de ação”¹⁹⁹, enquanto o *humano* neorrealista versava sobretudo o homem social, o homem não desligado da condição material da sua vida, da sua ação consciente, cúmplice e solidária perante a necessidade de libertação do Outro. Ante esta realidade insofismável, a literatura assume-se como grito, ato de resistência e compromisso contra uma estrutura social opressora e desumanizada. Embora nesta refrega mais uma vez os homens da *Presença* cerrem fileiras na defesa da sua causa, o decorrer da produção dos textos poéticos e críticos leva-nos a concluir que embora o dever de solidariedade mantenha Casais Monteiro ao lado dos seus companheiros de projeto na refutação das teses e das acusações dos neorrealistas, sobretudo a Régio, o seu coração, a sua idiossincrasia de homem comprometido e testemunhal, não pode deixar de sentir alguma simpatia por certas posições dos seus adversários de contenda. Por isso, embora não se poupe a rechaçar os argumentos dos neorrealistas, frequentemente vai revelando esse sartriano *comprometimento*, ou essa hegeliana consciência histórica de quem sente em si um determinado grau de responsabilidade pelo sofrimento alheio, e neste contexto sabe que “a dialética ensina que a consciência ou o conhecimento de si que um ser pode adquirir nunca é imediato: ele deve passar pelo outro”²⁰⁰. A sua consciência é plenamente afirmativa: “Todo ele é energia humana, recusa, *carne e osso*, por vezes com vago sabor a anarquismo romântico”²⁰¹. Também, enquanto poeta, não lhe é estranha a realidade política, social, geoestratégica; serve-lhe de tema, desencadeia-lhe a energia poética em versos tão intensos como estes: “Mas eu tinha ainda nos ouvidos, / como um clamor de milhões de bocas: / no campo de concentração hoje ocupado pelas nossas tropas / os alemães queimaram milhares de vivos num forno crematório”²⁰². Há nele, como em nenhum outro presencista, com essa intensidade, um discurso de denúncia, de testemunho, da

¹⁹⁸ *Idem*, p. 91.

¹⁹⁹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire – Essai Sur la Relation Du Corps à L’Esprit*, ob. cit., p. 14.

²⁰⁰ Gilbert Hottois, *História da Filosofia – Da Renascença à Pós-Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 2002, p. 155

²⁰¹ Vieira Pimentel, ob. cit., p. 428.

²⁰² Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, Lisboa, INCM, 1993, p. 128.

consciência do próximo: o mais frágil, vítima da guerra, da alienação e da exploração. A rutura com Gaspar Simões passa sobretudo por aí, como se vê:

O que a G. S. nunca foi dado compreender é que defender a liberdade da arte e da literatura não é de modo algum incompatível com a participação ativa na luta política contra a ditadura, e que na cadeia se pode escrever sobre Henry James e outros problemas literários (o pormenor é histórico...). Foi-lhe sempre impossível dar conta, por outro lado, que a ‘isenção’ da *presença* não era alheamento da realidade, e que, à sombra da independência dos valores estéticos, não era lícito defender posições reacionárias – pois isto foi, na realidade, o que acabou por resultar no fim da *presença*²⁰³.

Considerada uma posição isolada, como na querela modernista, não obsta a que do lado do Neorrealismo surjam acusações de purismo, formalismo, esteticismo, umbilicalismo, dirigida aos homens da *Presença*; estes, ao mesmo tempo que se defendem destas acusações, contra-argumentam apontando os neorrealistas como estando ao serviço de um projeto ideológico, político e até partidário, subordinando a literatura a uma corporalidade materialista e a causas que lhe seriam alheias²⁰⁴. Sendo verdade que os neorrealistas não abdicaram da vertente estética da criação artística, não é menos verdade que procuraram uma conjugação útil e necessária entre a

²⁰³ Casais Monteiro, ob. cit., pp. 48 e 50. Essa rutura de Casais Monteiro, aparentemente com Gaspar Simões, mas na realidade com o espírito presencista mais fechado, mantém-se até o fim da vida, numa convicção que está longe de ter configurado um momento circunstancial. No seu último livro publicado, precisamente no ano da sua morte, a forma como retrospectivamente via o problema não deixava dúvidas acerca dessa divisão profunda, que o tempo, longe de ter esbatido, solidificou: “O desaparecimento da *Presença* marca o momento em que a fase do individualismo lírico atinge o momento de máxima crise, porque é dentro da própria geração que vão ecoar as violentas marés que, entre os mais novos, começam a fazer vir até à superfície uma tendência para a qual aquele individualismo interiorista não podia deixar de representar uma fase, senão morta, pelo menos moribunda, da poesia. [...] E o pomo de discórdia não foi tanto o facto de a um pendor individualista se contrapor uma ambição de índice contrário, como a necessidade de encontrar uma expressão destituída de quaisquer suspeitas de gratutismo, de egotismo estéril”. *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 41.

²⁰⁴ Jorge de Sena, no Prefácio a *Líricas Portuguesas*, traça de forma magistral o panorama *belicista* entre os dois grupos em presença. Grande parte da polémica não passava de uma falácia, de um conflito esteticamente sem diferenças essenciais, eivado por isso de contradições, de equívocos, de manobras gratuitas. Eis pois a caracterização fenoménica da situação: “Foi a época das diatribes indiscriminadas contra a introspeção, o subjetivismo, o ‘umbigo’, que se viam em tudo o que não se conformasse com determinada «linha» em que a poesia descritiva retomava alguns direitos que, é certo, perdera. Assim se extremavam, dentro da literatura de vanguarda, os campos, acumulando-se os equívocos, as injustiças, os desleixos formais, tudo o que propiciava, pela frágil ‘receita’, o triunfo da mediocridade. E largamente se instituiu o critério, em que embarcou ingenuamente muita juventude de melhor cultura, de que era irremissivelmente reacionária toda e qualquer atitude, mesmo progressista, que não ‘alinhasse’, enquanto, do lado presencista ou afins, se vincava especioso juízo, depois tornado bastante extensivo, de que pode haver uma perfeita dicotomia entre as ideias político-sociais e a poesia que o detentor dessas ideias escreve. Os casos de um Casais Monteiro, crítico acerbo das fragilidades polémicas do Neorrealismo e personalidade afinal ‘engagée’, como, do outro lado, o de um poeta intimista qual João José Cochofel, um dos críticos menos parciais com que o Neorrealismo então contava, são as exceções que confirmam a regra”. Ver Jorge de Sena, Prefácio a *Líricas Portuguesas*, ob. cit., p. LX. Sublinhado nosso.

realidade das coisas e a realidade da própria arte. Tentaram, e talvez nem sempre o tenham conseguido, através da transformação linguística e da recriação e transposição artísticas a construção do necessário plano alegórico que superasse a realidade que procuravam representar e desse às suas criações o pleno estatuto de obras de arte. Enquanto para os presencistas a realidade artística, e sobretudo poética, tinha uma raiz eminentemente interior, e por isso independente da realidade exterior e da dialética da produção, os neorrealistas atribuíam à escrita um papel instrumental que, ainda assim, cumprindo uma missão ética e moral, não afastaria a literatura da sua função estética e artística. Já os da *Presença* recusavam que o artista tivesse qualquer outra missão que não a de criar uma arte única, original, expressiva de uma identidade humana. Mas também aqui a *Presença* era uma generalização; vista de perto, é possível verificar, como se disse, desvios em relação às proclamações programáticas. Casais Monteiro é disso um exemplo gritante, assumindo, a certa altura, a recusa “de uma poesia indiferente ao social”, embora não a aceitando de modo algum “socialista”²⁰⁵. Mas esta situação não se verifica num só sentido, leia-se a título de exemplo a poesia de Carlos de Oliveira ou de João José Cochofel, e a sua relevante carga de interioridade e intimismo. E mais uma vez a *Presença* se abriu para os que a combatiam, neste caso os neorrealistas, tal como se tinha aberto aos modernistas de *Orpheu*: João José Cochofel, Mário Dionísio, Fernando Namora, Joaquim Namorado figuram entre os colaboradores da revista coimbrã. Não admira pois a carta tocante, verdadeiramente *sincera*, que dirigiram aos responsáveis da *Presença*, perante a morte da revista: “[...] Habituarámos a ver em *Presença* não só a mensagem da geração que tanto contribuiu para o esclarecimento do fenómeno literário e artístico, em geral, (a vossa geração), mas também a revista à qual devemos a nossa formação de artistas”²⁰⁶.

²⁰⁵ Casais Monteiro, ob., cit., pp. 41 e 42.

²⁰⁶ In João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 367.

2ª Parte

1 – Adolfo Casais Monteiro e a Doutrina Estética da *Presença*

Pensamos que de todos os presencistas terá sido Adolfo Casais Monteiro aquele que mais convictamente procurou, para a sua obra, uma abrangência poética, estética e doutrinária, entre as encruzilhadas estéticas e históricas do seu tempo. É na *Presença*, como poeta e como crítico e ensaísta, o que mais entusiasmo demonstra em relação às grandes linhas decorrentes da *revolução* modernista, bem como o que melhor compreende as razões éticas dos neorrealistas que conduziram às suas opções estéticas. Age do interior da publicação no sentido de criar uma estética e uma crítica inovadoras, retomando da aventura órfica a essencial rebeldia. O valor da *Presença* não deverá pois ser unicamente aferido pelos valiosos materiais coligidos nos cinquenta e seis números da revista, mas também por aquilo que desencadeou em termos gerais no panorama cultural do país. Ou seja, é marcante “a sua ação crítico-pedagógica em prol da arte moderna num período em que os setores tradicionalistas, passadistas, ainda detinham um poder apreciável no campo literário”¹. Casais Monteiro não esconde os seus mestres, identifica-os abertamente tanto na poesia como no pensamento crítico e reflexivo: Baudelaire, Whitman, António Machado, Fernando Pessoa e os heterónimos Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, Mário de Sá-Carneiro (sobretudo no decadentismo de *Confusão* e no tédio existencial dos primeiros livros de versos), Supervielle, Manuel Bandeira, Proust, Alain, Jung, Gide, entre outros vindos sobretudo do espaço da N.R.F.. O autor de *A Poesia de Fernando Pessoa* surge na revista, enquanto poeta e enquanto crítico, como um autor de encruzilhada, traçando por entre o delta de possibilidades um rumo próprio do qual nunca no essencial se desviou. Esse rumo passou por uma independência absoluta em relação a qualquer credo literário, filosófico ou político, sem com isso ignorar a realidade histórica do tempo, nem as linhas ideológicas e teórico-críticas que marcaram essas décadas, integrando-as crítica e poeticamente. Não admira, por isso, que seja de entre os colaboradores da *Presença* aquele em cuja escrita, em simultâneo, é possível detetar todas as confluências, todas as contaminações do seu tempo nos mais diversos planos da criação, da doutrinação e da mundividência. Tudo isto enraizando numa visão pessoal, aliada a uma voz asperamente humana, que faz com que, após a passagem do tempo sobre a poeira das pequenas guerrilhas em que se envolveu, seja reconhecido

¹ Fernando J. B. Martinho, Prefácio a *O que Foi e o que não Foi O Movimento Presença*, Lisboa, INCM, 1995, p. 13.

como um dos autores marcantes do século XX português, e aquele que por temperamento, visão do mundo, biografia, posição perante a literatura, mais se aproximou desse fecundo território intelectual em exílio que foi Jorge de Sena². Esta generalizada atenção que a sua obra crítica e sobretudo a sua poesia suscitaram dos mais diversos estudiosos dos caminhos do Modernismo é devida certamente à “exemplaridade frontal com que ela se abriu à reflexão sobre si e sobre os abissais problemas do homem no mundo, arriscando por arrastamento a possibilidade da sua própria disforia e queda”³.

Considerando “a libertação da palavra”⁴ como o fenómeno central da poesia moderna, ou que atravessa o Modernismo, o autor de *A Palavra Essencial* (1965) apresenta-se como vitalista e voluntarista por temperamento e “criacionista” na sequência do magistério filosófico de um dos seus principais professores e mestres, Leonardo Coimbra⁵. Desde cedo manifesta uma funda desconfiança, no que concerne ao ato de criação artística, na pura racionalidade, no agenciamento lógico, vistos como limitação à correlação entre a ordem sensível e o entendimento para a compreensão total do homem na sua relação criativa ou recetiva com as obras de arte. Divide-se poeticamente entre um ceticismo disfórico de origem simbolista e decadentista e um

² Quando no capítulo anterior nos referíamos à excessiva identificação entre Régio e a *Presença*, como se o projeto fosse obra de um homem só, pensávamos para além do mais na forma como Casais Monteiro se entregou em plenitude ao desígnio presencista. E o mesmo João Pedro de Andrade, que atrás citamos pela forma como associa quase em pleno José Régio à *Presença*, não deixa de reconhecer noutro passo que “Adolfo Casais Monteiro [...] é um dos poetas que mais profundamente encarnam o espírito presencista, apesar de se ter revelado quando a revista já ia a cerca de dois anos do seu início. [...] Mas ao mesmo tempo que pelo seu idealismo artístico e pelo ardor consciente das suas ideias, ele é bem o homem de que o movimento esteticista necessitava para que o novo sangue transfundido não deixasse a poesia portuguesa recair no mesmo marasmo de onde há pouco se erguera”. Ver João Pedro de Andrade, *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943, p. 25. Claro que o percorrer este caminho estreito e difícil, entre bermas íngremes, leva a que outros vejam nisso indecisão, hesitação, ou simples e quase acrítico seguidor de outros, como é o caso, suspeito, de Gaspar Simões: “Ora se este [Casais Monteiro], poeticamente, se coloca na perspectiva de Álvaro de Campos e de Alberto Caeiro, com largas recidivas da poesia francesa da década de 30, ei-lo mais perto de um neorrealismo esteticista, digamos, que de qualquer revolucionarismo superador do suposto contra-revolucionarismo presencista. Quanto a nós há mais indecisão nas suas atitudes e ideias que vanguardismo propriamente dito, vanguardismo filiado no *Orpheu*. Perplexo, hesitante, nem revolucionário nem contra-revolucionário, aí o temos irremediavelmente remando nas galés do presencismo, que debalde condenou”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 25.

³Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» - Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987, p. 491.

⁴ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 46.

⁵ Gaspar Simões reconhece esta marca de Leonardo Coimbra, em Casais Monteiro, perfeitamente circunscrita na *Presença* ou entre os presencistas; o mesmo se passa com a aproximação sustentada e esporádica ao ideário neorrealista: “Discípulo de Leonardo Coimbra, a quem, aliás, cita desde logo no ensaio de abertura das *Considerações Pessoais*, filósofo que nenhum dos presencistas nato jamais citará ou jamais considerará no plano em que Casais Monteiro o considerava”. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 111.

impulso arrebatado que absorve uma energia modernista de origem cosmopolita e um espírito contestatário com veios fundos na aventura rimbaldiana e no supremo magistério crítico e poético de Baudelaire. Mergulha poeticamente nos recessos do ser, no drama existencial, questionando sistematicamente os modelos teóricos ou poéticos até aí tidos por insubstituíveis, ou os que viriam a surgir pela rasura do humano em prol da conceção de uma linguagem totalizante. Esquivando-se ao poder concentracionário e despótico da razão, vem, com o passar do tempo, a moderar o seu ímpeto de tonalidades vanguardistas, compreendendo que a modernidade não foi um projecto que partiu do nada, e se situou como mais um elo da infinda cadeia evolutiva da poesia e da arte. As suas origens mais próximas terão de ser procuradas no puro movimento romântico, onde já residiam, em potência, as coordenadas do que viria a ser o movimento esteticamente revolucionário e transformador que foi o Modernismo⁶.

A base de toda a atividade criativa reside na poesia, aí fundamenta Casais Monteiro a sua poética e a sua estética. E no centro da criação poética está a libertação e a valorização exponencial da palavra, o que não invalida uma posição crítica a uma linha gongórica ou mallarmeana que, redutoramente, a toma sobretudo pela sua face significante. Mas a experiência presencista é aqui marcante, e o valor estético e poético da palavra só se carregará de significância quando atrás dela segregue uma verdade ontológica e carnal do homem que escreve, com ele fazendo corpo. Por conseguinte, para Casais Monteiro, “tal como a linguagem da razão, a poesia também procura uma verdade. Mas é uma verdade daquela dimensão humana em que dois mais dois não é igual a quatro. Nem por isso é uma linguagem do absurdo, muito menos do irreal. O mais estranho poder da poesia é que torna o mundo mais verdadeiro, exatamente porque nela as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas”⁷. Aqui também entronca a relação ambivalente que Casais Monteiro manteve com o Surrealismo, que, conquanto renegasse deste a sua doutrina de destruição da literatura enquanto tal, não deixa de valorizar no movimento a absoluta liberdade e

⁶ Cf. Vieira Pimentel, ob. cit. 568 – 570.

⁷ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 47. Esta visão da diversidade poética na medida em que a poesia é a manifestação radicalmente singular do indivíduo, leva-o a discordar, por exemplo, dos elementos dos *Cadernos de Poesia*, quando estes ostentavam o seu lema “a poesia é só uma”: “A poesia não pode ser só uma, porque o homem não o é tão-pouco”. *Idem*, p. 158.

espontaneidade que o caracterizam: a sua aventura pelo desconhecido do ser e da linguagem, a forma como distingue poesia e literatura, a forma como procura superar pelo modo de representação as tradicionais categorias estéticas clássicas do belo e do feio, e ainda pela forma como propõe a radioscopia estética e poética às zonas mais profundas, irracionais e desconhecidas da individualidade humana, às quais todo o movimento moderno ficou, em maior ou menor grau, indelevelmente ligado. A razão foi definitivamente posta em causa, bem como a sua pretensão de onipotência ao nível do conhecimento, em prol da valorização de um inconsciente enquanto fonte poderosa de inspiração e criação artística e poética. Partindo dessa base, sintetiza assim o paradoxo surrealista: “Esta contradição é real, e nela se contém, simultaneamente, a razão da extraordinária vitalidade do surrealismo e da sua inviabilidade como doutrina. Por extraordinário que pareça aos ferrenhos da coerência e da racionalidade, com uma doutrina falsa podem fazer-se admiráveis obras. É que as obras não se fazem com a doutrina”⁸. A lição surrealista tem também o mérito de mostrar o homem estético liberto das peias civilizacionais: a moral, a política, a religião, a filosofia, a ciência, a estética. E nada melhor que a poesia para revelar este homem “nu”:

Ora a poesia é a voz do homem autêntico, ou tal se supõe ser, enquanto a da literatura seria a do homem corrompido, do homem feito já instrumento disciplinado, do homem reduzido à roda da engrenagem. A literatura, para o dizer ainda de outra maneira, seria composição, aceitando as fundamentais disciplinas racionais; o discurso é, em si, literatura, neste sentido. Só a poesia se salvará, pois, visto que ela não é, por definição, discursiva, e só dela seria, no primitivo, a sua nudez, no civilizado, a possibilidade de libertar o subconsciente”⁹.

Mais uma vez, Casais Monteiro é sensível a outras ideias sobre arte e literatura fora, e ao arrepio, da linha presencista: a adesão a uma linha relativamente pura do Modernismo, a compreensão pela ação neorrealista e pela lição surrealista. O Surrealismo é para ele um exemplo na arte; claro que pelos pressupostos estéticos surrealistas nunca enveredou, salvo na rebeldia intrínseca da sua linguagem e da sua

⁸ *Idem*, p. 100.

⁹ *Idem*, p. 105. Há aqui a recuperação por parte do Surrealismo da ideia de vidência própria da condição do poeta; assim, o Surrealismo vai recuperar a lição dos grandes poetas videntes como Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Rilke, Pessoa, Apollinaire, Eliot. O Surrealismo supera, para Casais Monteiro, em muito, os Manifestos de Breton, embora este fosse “senhor de um dos mais belos estilos de que se pode orgulhar a literatura francesa” (*idem*, p. 100), e atinge o seu auge, ao nível da poesia, num Éluard, num Michaux, que nunca se deixaram arrastar por automatismos gratuitos.

voz. Por tudo isto, não tem dúvidas em afirmar que “a omissão do Surrealismo como movimento deixaria por explicar aquilo mesmo que fez a sua vitalidade. Ser, dentro da arte e da literatura, um movimento cujo valor estava precisamente na sua recusa em ser arte e literatura”¹⁰. Ao lado, ou a par, deste mergulho no desconhecido, no mais estreme individualismo, da subjetividade mais radical, coabita, em Casais Monteiro, uma natural tendência altruísta que o leva a sentir o drama social e a torná-lo em tematização central de uma parte importante da sua obra poética. Divide-se, assim, entre um individualismo radical, intuitivo, *excessivo* e *apaixonado*, e um impulso solidário rumo ao Outro, à consciência histórica. Reconhecendo em si esses impulsos de ordem contrária, ensaia a explicação:

Uma das minhas mais persistentes vocações foi sempre a de me interessar pelo que me permitirei chamar as manifestações coletivas da literatura, em relação sobretudo aos meios de comunicação. De me interessar por e de me empenhar nelas. Como é que o meu conhecido e feroz individualismo se harmoniza, ou se entende em função de tais disposições de interesse pela difusão da obra alheia é o que não perderei tempo a decifrar, pois para mim está decifrado há muito – é que a defesa da individualidade não implica de modo algum a falta de interesse pelos outros, pois esta indiferença se deve, apenas, a outra ferocidade, a da vaidade, que essa, sem dúvida, isenta quem sofra de semelhante vocação. Seja como for, a tais tendências devo, creio, a possibilidade de ter compreendido, desde cedo, a literatura como convergência e coincidência de esperanças comuns, e não como uma arena onde se debatem ferozes antagonismos de talentos exclusivistas.¹¹

Gaspar Simões glosa negativamente (em seu interesse argumentativo, na polémica que entre ambos estala) esta aparente contradição verificada na personalidade social e artística de Casais Monteiro: “Nunca, em verdade, entre os homens que na *Presença* tinham proclamado o primado do individual sobre o coletivo se chegara a tais extremos de individualismo, *excessivamente* cultivado e *excessivamente* argumentado. O *triste futuro* da *Presença* como lugar de cooperação de um individualista tão exaltado que, ao mesmo tempo que era individualista, cultivava a ‘fraternidade’, com

¹⁰ *Idem*, p. 112.

¹¹ Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi O Movimento da Presença*, Lisboa, INCM, 1995, p. 15. É aliás interessante a forma como Régio dá conta a Gaspar Simões do seu conhecimento de Casais Monteiro. Desde logo verificamos que os autores referidos por Régio, nas estantes de Casais Monteiro, vão estar na base da doutrinação estética presencista. Daí decorre que Casais Monteiro entrou *naturalmente* na revista; a vivência cultural era idêntica aos homens da *Presença*. “Cá no Porto apresentaram-me um Casais Monteiro, assinante, «avis rara» (no Porto) que possui todo o Gide, todo o Proust e vários Valérys, Pirandellos, etc. – o qual me falou com elogio da *presença* e de alguns dos teus artigos”. Ver João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 57.

individualistas de moderada exaltação, de homens como Régio, a quem eram indiferentes os extremos”¹².

Estreia-se na *Presença*, como colaborador, com um texto sobre Eça de Queirós, no número 17, de Dezembro de 1928, publica seguidamente mais três poemas nos números 19, 21 e 23, bem como ensaios e críticas sobre Mário de Sá-Carneiro e Benjamin Jarnés nos números 21 e 22, o que perfaz cinco números consecutivos de colaboração ativa. A entrada definitiva como diretor da publicação dá-se no número 33, de Julho-Outubro de 1931, por proposta de José Régio e a imediata anuência de Gaspar Simões. Torna-se “o elemento mais novo da grande trindade teórico-doutrinária e crítica da *Presença*”¹³, substituindo assim o “dissidente”¹⁴ Branquinho da Fonseca. Segue-se um empenhamento ativo na teorização estética da literatura, tanto por intermédio do seu labor crítico e ensaístico na “Folha de Arte e Crítica” como posteriormente numa prática poético-literária autónoma, levada a cabo nas dezenas de obras publicadas no campo da crítica, do ensaio, da poesia e do romance (um só, como se sabe). Gaspar Simões, nas suas páginas autobiográficas, não obstante o ressentimento nunca ocultado em relação a Casais Monteiro, e apesar de algumas reticências sobre as mudanças verificadas na revista com a sua entrada (mínimas, num primeiro momento, mais nítidas, com o passar do tempo), não deixa de identificar e elencar o que de novo Casais Monteiro trouxe à *Presença* em termos internos e externos, por assim dizer: “Em todo o caso é depois da entrada de Casais Monteiro para a revista que os comentários da *Presença* se tornam mais oportunos e direi, mesmo, mais contundentes, embora, valha a

¹² João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, ob. cit., p. 110. O individualismo de Casais Monteiro era, como o de Régio, uma das marcas da sua poesia e da sua crítica, não obstante a sua consciência do tempo e do homem, que se exprime de forma mais nítida na sua poesia do que na de Régio; o que não quer dizer que Régio não possuía, à sua maneira, uma profunda consciência social e a manifeste na sua obra, apesar de tantos se recusarem a ver. Ou a ler. Mas há marcas idiossincráticas diversas entre Régio e Casais Monteiro: este tem uma mais interiorizada conceção de modernidade e da sociedade, enquanto Régio é mais virado para os seus conflitos interiores de ordem religiosa e mística, que quase inexistem em Casais Monteiro: “Não obstante, nada está mais longe de ‘mim’ do que os temas dominantes da sua poesia, e ‘encontre-me’ muito mais em Sá-Carneiro ou em Pessoa”. Ver Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p. 207.

¹³ Vieira Pimentel, ob. cit., p. 566.

¹⁴ Forma ácida como João Gaspar Simões se referia a Branquinho da Fonseca. *José Régio e a História do movimento da “presença”*, ob. cit., p. 60.

verdade, de princípio, tanto Régio como eu espontaneamente os aprovássemos”¹⁵. E acrescenta em abono da ação de Casais Monteiro na *Presença*:

Fôramos nós próprios quem entendera que esses comentários deveriam ser mais frequentes e contundentes, avivando o tom das nossas críticas à vida literária e cultural do País. [...] Sem dúvida que o aguilhão da ‘carta aberta’ de 1930 e a presença de Casais Monteiro tinham espevitado em nós, presencistas acoimados de academizantes, o ardor combativo. Se esse ardor combativo, o dos dois fundadores da revista, nunca, em verdade, esmorecera, agora, com aquele sangue novo, e desejosos que estávamos de desmentir as aleivosias dos que nos davam como inclinados a fáceis consagrações, mais e mais efervescera¹⁶.

Os textos compilados no volume *Considerações Pessoais* são aqueles que revelam mais fielmente o Casais Monteiro destes primeiros tempos como colaborador e diretor da *Presença*, o seu testemunho no contexto de uma prática doutrinária até aí estranha ao país. Integra-se num projeto coletivo liderado por José Régio, mas não deixa de expressar o seu próprio entendimento sobre os caminhos a trilhar pela literatura e pela arte do seu tempo, revelando, nesse aspeto, uma maior maturidade na crítica do que no livro de versos por essa mesma altura publicado, *Confusão*, que nos dá a ver o jovem ainda imaturo e indeciso poeta dessa fase¹⁷. Já encontrámos alguns textos críticos em *Considerações Pessoais* que mostram o caminho definitivo de Casais Monteiro: recusando formalismos de toda a espécie, mas bebendo num vocabulário e num pensamento de ordem filosófica, e sobretudo da filosofia da linguagem, que expande e reatualiza com o tempo¹⁸. Também se distingue da ensaística de penetração intimista e psicológica de José Régio e de uma análise psicológica e obsessivamente biografista

¹⁵ *Idem*, p. 103. Apesar da acrimónia que ressalta a cada passo, Gaspar Simões acrescenta ainda elogios, não sem alguma ironia em fundo, que sustentam o reconhecimento pelo trabalho de Casais Monteiro na *Presença*: “Foi José Régio quem descobriu o poeta no Porto e quem o trouxe para a *Presença*. Em boa hora. [...] Com ele, conhece a *Presença* um dos seus mais meritórios ‘esteticistas’”. *Idem*, p. 113.

¹⁶ *Idem*, p. 104. Ainda, Gaspar Simões, partindo de um prefácio complacente de Fernando Pessoa ao poeta Luís Pedro, severamente causticado por Casais Monteiro na *Presença*, defende ser muito mais aguda e acutilante a exegese crítica dos presencistas do que a crítica avulsa vinda dos homens de *Orpheu*.

¹⁷ Gaspar Simões, sarcasticamente, jogando com os títulos do primeiro livro de poemas e do primeiro livro de crítica de Casais Monteiro, afirma que ele “como poeta se proclama ‘confuso’, e como ensaísta afirma-se ‘pessoal’”. E reconhece que o caminho trilhado por Casais Monteiro na *Presença* era tão *pessoal* que extravasava o arco de orientação dos dois diretores fundadores: “E, de facto, no próprio contexto doutrinário da revista, particularmente na doutrina expressa no manifesto de 1928, *Literatura Livresca e Literatura Viva*, assinado por José Régio, o pensamento estético-literário do autor das *Considerações Pessoais* desde logo parecia mais ‘pessoal’ do que ‘nosso’, dos que até aí tinham mantido vivo o ideário crítico-estético da revista”. *Idem*, p. 108.

¹⁸ Cf. Carlos Leone, Prefácio a *Considerações Pessoais*, de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, INCM, 2004, pp. 12 e ss.

de Gaspar Simões. Em ensaios como “Divagação” e “Inquietação”, é possível verificar que “neles é a linguagem, a terminologia, se quisermos, que é explorada como uma crítica das categorias dominantes na Estética corrente à época”¹⁹. Desempenhou igualmente um papel decisivo no alargamento do raio de ação da *Presença*, estabelecendo contactos e captando colaboração de autores no plano internacional, quer no Brasil quer na Europa. Também os seus textos críticos sobre autores além-fronteiras contribuíam para essa conquista de um espaço mais vasto, ao mesmo tempo que demonstravam a atualização em relação ao que de melhor se fazia lá fora no plano literário. As palavras de Gaspar Simões, no contexto da velha incompatibilidade que temos vindo a apontar, ganham toda a relevância:

Não foi, é certo, Casais Monteiro quem aproximou os escritores brasileiros da *Presença*, mas foi ele, sem dúvida alguma, escrevendo sobre Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge Lima e outros altos líricos da geração saída do modernismo paulistano, quem abriu as páginas da nossa ‘folha de arte e crítica’ aos grandes nomes da literatura do Brasil das décadas de trinta e quarenta. A ele ficou a *Presença* devendo, igualmente, relações com alguns poetas italianos – Aldo Capasso, Lionello Fiume, entre outros, os quais ele traduziu e estudou –, e o conhecimento crítico da obra do grande lírico francês Jules Supervielle²⁰.

De todo este labor resulta o cosmopolitismo cultural com que Casais Monteiro enriquece a *Presença*, e que complementa um Régio de espírito mais sedentário e de matriz *provincial*, que não provinciano: “O cosmopolitismo de Casais Monteiro era, sem dúvida, uma das suas tendências dominantes na altura em que entrara para a *Presença*. E, se não era propriamente cosmopolitismo cultivar relações com escritores brasileiros, era projetar para além-fronteiras o âmbito do movimento presencista cultivar relações com autores, quer do Brasil, quer da Itália, quer da França, quer da Inglaterra, ao tempo afastados das nossas páginas”²¹, informa Gaspar Simões. A leitura crítica dos autores estrangeiros reforça e robustece uma linha de pensamento, uma convicção doutrinária apesar de tudo sem desvios de monta. O pendor autotélico e autorreflexivo de parte da sua poética vai tendencialmente ao encontro da teorização

¹⁹ *Idem*, p. 14. *Considerações Pessoais*, apesar de algumas hesitações e fragilidades, demarca uma fronteira na crítica portuguesa, que leva a que, como nota Carlos Leone, “não por acaso, tão tarde quanto na década de 1960, o nome de Adolfo Casais Monteiro será referenciado, entre outros mais novos (Eduardo Lourenço, Óscar Lopes, Jorge de Sena), como antecessor da ‘nova crítica’ que introduz na universidade portuguesa o estruturalismo das ciências humanas francesas ‘pós-humanistas’”. Muito do que é essencial em Adolfo Casais Monteiro enquanto crítico passa por esta relação intencional com a função crítica da linguagem, e isso é já legível nestes ensaios de 1933”. *Idem*, p. 15.

²⁰ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, ob. cit., p. 125.

²¹ *Idem*, p. 127.

e crítica da sua prática ensaística: prolongando-a e complementando-a, embora esta analogia tenha de ser vista de forma ampla; não passo a passo ou texto a texto. Trata-se de um estado de espírito intensamente problematizante, de uma forma ética e estética de ver o mundo, de integrar o homem, de se expor na escrita enquanto sujeito que assume uma posição axiológica subordinada à consciência e à responsabilidade.

Há pois uma relação recíproca e comunicante evidenciada em cada género da sua escrita, uma voz própria facilmente identificável quer na poesia quer na prosa, não obstante a posição contrária de João Gaspar Simões, que considera Adolfo Casais Monteiro mais ligado àqueles que na Europa “doutrinam sobre a natureza do conceito de poesia moderna do que entre dos que na Europa são considerados como tendo realizado de facto, poeticamente, o conceito que ele, Adolfo Casais Monteiro, conceptualmente sustenta”²². No fundo, Gaspar Simões, nestas considerações, pretende, no plano de um certo progressismo crítico, colocar o crítico e o doutrinário à frente do poeta, mas noutras passagens reconhece igualmente o papel relevante de Casais Monteiro na expressão de uma consciência estética moderna na poesia. Não nos parece que a realidade dos factos sustente a ideia do carácter escassamente moderno da poesia de Casais Monteiro, tanto mais que na senda da mais genuína modernidade foi sempre preocupação do poeta tornar a linguagem em campo de inovação e experimentação, autonomizando-a dos seus tradicionais atavios, enveredando por outros ritmos respiratórios, por outros cruzamentos de modos discursivos. Gastão Cruz, por exemplo, sustenta o oposto do acima afirmado por Gaspar Simões: “Se há uma poesia que estabelece ligação entre o modernismo português e alguns dos mais relevantes setores da poesia publicada em Portugal a

²² João Gaspar Simões, *Crítica II*, Lisboa, Delfos, s/d., p. 47. Mas bastante antes destas considerações, numa recensão crítica na *Presença* ao primeiro livro de poemas de Casais Monteiro, *Confusão*, Gaspar Simões tece-lhe rasgados elogios e vai ao cerne dessa poética, apontando tópicos pertinentes que vão estar na base de futuras abordagens à obra poética de Casais Monteiro: “Ainda bem que não me coloquei na atitude dos que, só por não acharem nos seus poemas métrica, ritmo ou rima – imediatamente o qualificam de ‘não-poeta’. ‘É verdade os seus poemas não rimarem, como é verdade serem a-métricos. O que não é verdade é serem a-rítmicos. O seu ritmo é diferente, mas existe. A sua música não chega ao ouvido, mas filtra-se na consciência, introduz-se pela consciência até ao mais profundo do ser. [...] Só ainda um poeta, Alberto Caeiro, tinha atingido, em Portugal, o dom da insinuação a-rítmica que a poesia de Casais Monteiro transporta. [...] O autor de *Confusão*, por um aspeto somente, pode desmerecer o nome de poeta: pelo da etimologia do termo. Em grego poeta é ‘o que faz’, ora Casais Monteiro des-faz, destrói, nega. [...] *Confusão* é um documento das suas lutas com a palavra que ‘traí e desfigura’ – é um documento vivo, profundo, por vezes, patético.” *Presença*, 24, Janeiro de 1930.

partir de 1940, essa poesia é a de Casais Monteiro. Bastaria isso para assegurar ao autor de *Sempre e Sem Fim* um lugar destacado na história da poesia portuguesa”²³.

Mas não será de estranhar estas concepções divergentes sobre o que seria ou não seria pôr em prática, poeticamente, as novas ideias para a poesia, numa fase em que o conflito pessoal contamina reciprocamente a visão do outro e da sua obra. Gaspar Simões insiste em culpar Casais Monteiro pela *morte* da revista, expõe a sua verdade como se fosse a única verdade: “Adolfo Casais Monteiro, que entretanto ocupara o lugar deixado vago por Branquinho da Fonseca, torna-se o agente interno que mais corrosivamente virá a sapor os alicerces da Folha”. Também: “assim ingressa na revista Casais Monteiro, revista de que mais tarde virá a ser diretor e também pulverizador”²⁴. Este antagonismo ultrapassou a questão estética, estratégica e administrativa relacionadas com a orientação da Folha, dado que é no plano da consciência e da responsabilidade ética que Casais Monteiro a situa. Gaspar Simões leva o conflito para o plano pessoal, do carácter, como cabalmente demonstram os seus textos posteriores, à laia de inventário, sobre o fim da *Presença*, suas causas ou causadores²⁵. Vê-se através destas fundas divergências de pensamento e de ação que o

²³ Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Pátano Editora, 1973, p. 29.

²⁴ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 23 e 57.

²⁵ Sobre o livro de João Gaspar Simões *História do Movimento da Presença*, Lisboa, Atlântida, 1958, em que acusa Casais Monteiro pessoalmente de “indecisão”, de “permeabilidade de carácter”, de ter inoculado na *Presença* “a doença mortal que a iria vitimar”, de ser sensível às ideias políticas esquerdistas, nomeadamente comunistas, o autor de *Melancolia do Progresso* defende-se em toda a linha tocando nos diversos pontos no texto “Uma História da Presença” em *o que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, Lisboa, ob. cit., pp. 45 – 50: “A verdade é que em momento algum eu fui influenciado por elas (as ideias políticas comunistas), como basta para o provar tudo quanto escrevi sobre a questão, nas páginas da revista e fora delas”, (p. 48); “de facto eu era um moço ‘politicamente consciente’, como costuma dizer-se. Vinha até de uma cidade que foi sempre o grande foco da resistência popular – e muito antes de ser diretor da *Presença* fora elemento ativo nas mais variadas formas de resistência e oposição à incipiente ditadura. Todavia não era comunista, e, sobretudo, tinha também a formação intelectual que G.S. atribui aos rapazes de Coimbra” (pp. 48 – 49). “Que poderá pensar o leitor desprevenido? Pelo menos, que eu assassinei a *Presença*? Se for leitor atento, porém, verificará que, tendo a revista vivido mais dez anos, foi sem dúvida uma morte lenta, e que tal maneira de se exprimir é (para usar uma expressão suave) pelo menos bastante equívoca ... Mais grave é porém afirmar que eu assumira a ‘responsabilidade da folha’, coisa inteiramente falsa, devido à imprecisão dos termos. Eu apenas passara a ter à minha responsabilidade a administração da revista, ficando as responsabilidades de direção tal qual era, isto é, dos três diretores” (p. 47). Segue-se a contradição detetada nas palavras de Gaspar Simões: “Ora o curioso é escrever G. S., na p. 48, ‘foi a partir de 1930 que a geração ganhou, de facto, nas páginas do seu órgão, maioridade e amplitude’. E esta? Estava agonizando, estava ganhando amplitude? Em que ficamos? O contra-senso é demasiado visível [...] ele próprio nos mostra ser puro e simples atentado contra a verdade...”. (p. 47). E sobre a questão política que esteve na base da divergência entre os dois diretores: “Foi-lhe sempre impossível dar conta, por outro lado, que a ‘isenção’ da *Presença* não era alheamento da realidade, e que, à sombra da independência dos valores estéticos, não era lícito defender posições reacionárias – pois isto foi, na realidade, o que acabou por resultar no fim da *Presença*”; (p. 50) a «independência» de G. S. era, de facto, alheamento dos problemas. Quando teve a infeliz ideia de tocar num dos mais prementes, pôs a

desentendimento final entre os dois diretores sobre o compromisso social do escritor em momentos decisivos para a vida dos indivíduos, sobretudo nessa época trágica, talvez não tivesse sido mais do que a gota de água que fez transbordar o copo. Confirma-se que, se a *Presença* para o exterior arremetia em uníssono, e se apresentava como uma forte estrutura couraçada para resistir ao ataque dos seus adversários, dentro e fora das letras²⁶, nem por isso as coisas assim se passavam no seu interior, onde essa superfície aparentemente serena escondia as fortes correntes divergentes que a fustigavam. Gaspar Simões e Casais Monteiro assumiam-se como os pólos opostos sobre os caminhos a trilhar pela literatura e em consequência pela revista²⁷, mas um olhar atento aos textos teóricos de Casais Monteiro e de Régio mostra que, subliminarmente, os seus caminhos estéticos, as suas visões axiológicas e as suas consciências críticas também divergiam claramente. Mas no interior da *Presença* Régio era sem nenhuma dúvida a autoridade moral e literária inquestionável, que os restantes dois diretores jamais puseram em causa; por sua vez, ele mantinha uma prudente equidistância perante os contendores, e pairava subtilmente sobre essas lutas intestinas e sobre os restantes colaboradores do alto do seu carisma, do seu estatuto e da sua representatividade.

De todo o modo, a *Presença* manteve uma unidade, uma linha de rumo, por isso durou o que durou, produziu o que produziu, representou o que representou: nada mais nada menos que uma geração de escritores, um espaço fecundo de crítica e

claro um pensamento que, sem ele saber, era a própria fonte de que se alimentava o fascismo, para o qual também ‘a felicidade é um fator moral’, e portanto os homens não devem meter o nariz nos problemas materiais de que ela depende. (p. 50).

²⁶ Casais Monteiro, intrinsecamente rebelde, não deixa dúvidas sobre o carácter bélico da defesa do seu território, e diversa era a gente que se sentia atingida pelos pontos de vista críticos e teóricos dos presencistas: “a *Presença* constituía um batalhão disciplinado, já que ao disparar as suas armas acertava até em quem não estava na sua mira... Tão boa pontaria só podia significar que o artilheiro era um só”. Casais Monteiro, ob. cit., p. 19.

²⁷ Casais Monteiro contesta em termos agrestes a pretensão de João Gaspar Simões em se assumir como uma espécie de discípulo, em simultâneo, de Freud, Bergson e Brémond, e sobretudo a forma empiricamente atrevida como procura pôr em prática, nos seus estudos, essas teorias. Não contente em exhibir os mestres, preocupa-se em descobrir e trazer a público os mestres dos outros, como é o caso de Poe em relação a Casais Monteiro, o que este rejeita energicamente, e declara que se alguém lhe quer atribuir um mestre, na crítica e na doutrina, que se fixe em Alain. As noções hjelmeslevianas de indistinção, de fusão entre forma e conteúdo já aí se encontram *avant la lettre*: “Se Gaspar Simões quisesse descobrir-me um mestre, encontraria um autor por mim realmente muitas vezes citado: Alain. Esse Alain, do qual, num artigo inserto na *Presença*, em 1929, eu transcrevia a célebre frase: ‘... il est vain de vouloir penser d’abord, et exprimer ensuite sa pensée: pensée et expression vont du même pas’. E isto significa ter eu sido, desde os meus primeiros escritos, profundamente adverso a quaisquer teorias que estabeleçam um hiato entre a ‘ideia’ e a ‘forma’; ora a estética de Poe não é outra coisa senão a teorização desse hiato”. *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 41.

doutrinação. A oposição aos ‘inimigos’ era superior às suas divisões internas, às diferentes formas de ver o mundo e a literatura que eram apanágio dos três diretores. Circunscreve-se o adversário comum para Casais Monteiro, como para os restantes presencistas: “O adversário (a rotina, o academismo, o formalismo, os excessos retóricos, a hipocrisia moralizante, etc.) era o mesmo para todos e, como o que reunira os homens da *Presença* fora a defesa de uma arte livre, não importava que cada um trouxesse consigo valores diferentes para afirmar, pois todos cabiam muito bem dentro de uma revista cuja finalidade não era a imposição de valores, mas a revelação de personalidades, onde as houvesse, e fosse qual fosse a sua mensagem – conquanto fosse ‘arte viva’”²⁸.

Embora o objeto e o *corpus* do nosso estudo, como foi apontado, incidam primordialmente nos textos doutrinários de Adolfo Casais Monteiro, nem por isso os seus textos poéticos deixarão de ser necessariamente convocados, visto que eles, para além da sua relevante poeticidade ou, melhor, apesar da sua relevante poeticidade, não deixam de, por vezes, ser verdadeiras ressonâncias da doutrinação desenvolvida pelos seus textos em prosa, tal como esta, por sua vez, se faz eco das suas experimentações no corpo estético da linguagem. E também nessa correlação Casais Monteiro se situa na vanguarda do seu tempo, executando uma prática autorreflexiva e metapoética que além de ser já uma marca do moderno se tornou uma marca específica do que se viria a designar por Pós-Modernismo. A própria conceção formal da poesia de Casais Monteiro harmoniza-se com a sua mensagem (a forma é já em si uma mensagem e vice-versa) se nos ativermos a essa discursividade dura, agreste, anti-lírica e anti-musical²⁹, de longo fôlego, que procura para a linguagem poética caminhos novos e bastante distanciados de um formalismo sintético e esteticista que era apanágio, apesar de tudo, de muitos dos poetas colaboradores da *Presença*. Apesar da fidelidade aos

²⁸ Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença* ob. cit., p. 58.

²⁹ É de notar que Casais Monteiro sempre foi avesso à linha de Etienne Souriau, que preconiza uma *correspondência das artes*, e à possibilidade de encontrar semelhanças entre elas. A sua poesia, rebelde à musicalidade simbolista, opunha-se, na prática, pela sua rudeza, a essa musicalidade e harmonia, ou melhor, procurava uma música outra, com ritmos e harmonias menos fáceis, para gostos mais educados ou sofisticados: “Como relacionar a poesia com a música? Isto é: em que medida a aproximação entre uma e outra se pode fazer, sem as traír? Talvez que a maior dificuldade resida em se ter insistido demasiado na musicalidade da poesia, e de maneira tão injuriosa para uma como para outra. É certo embora que até a afirmação mais falsa tem na sua origem um mínimo de verdade, e não é este o caso que o desmentirá. [...] Mas nem por isso a poesia deixará de ser poesia e a música de ser música. Antes assim! Porque do excesso de se querer sempre reduzir umas coisas a outras nunca sai nada de bom. Nada há mais hostil à redução dos contrastes do que a arte, visto ser o mais perfeito e fiel espelho da irredutível diversidade humana”. *De Pés Fincados na Terra*, Lisboa, INCN, 2006, pp. 124 e 131.

seus companheiros de grupo, de movimento ou de geração³⁰, traça para si mesmo um caminho autónomo na crítica e na poesia, um espaço seu situado um pouco para lá do *presencismo* e relativamente próximo dos homens do Primeiro Modernismo. O autor de *Poemas do Tempo Incerto* foi sempre pelos mais acérrimos críticos da *Presença* cuidadosamente preservado, separado, digamos assim, da linha comumente denominada por presencista. Concilia, através de um exímio sentido de equilíbrio, a sua condição de elemento do núcleo central da *Presença* com a distância crítica com que vê e analisa as produções literárias e artísticas impressas ao tempo no interior e no exterior da revista, daí que as pontes que estabelece não sejam somente de ordem cosmopolita, como refere Gaspar Simões, mas incluam igualmente, no território nacional, as outras sensibilidades literárias do tempo³¹.

Quase todos os estudiosos do modernismo português, por boas ou más razões, observam por conseguinte um desvio entre Adolfo Casais Monteiro e o pensamento estético típico do *presencismo*: de Eduardo Lourenço a António Ramos Rosa, de Jorge de Sena a Eduardo Prado Coelho, de Fernando Guimarães a Fernando J. B. Martinho, de Vieira Pimentel a Jacinto do Prado Coelho, de Gastão Cruz a Óscar Lopes, de Rosa Maria Martelo a Ernesto Mello e Castro; inclusive, de José Régio a João Gaspar Simões, que viam nele esse lado, por assim dizer, mais radical do moderado projeto presencista. A sua insatisfação, a sua ânsia de procurar caminhos novos para a literatura nas suas vertentes crítica e poética, a forma como conciliou a autonomia da obra literária com o compromisso com o homem, naquilo que de mais terrível e alienante no seu tempo o atingia, levam-no a ter da poesia uma visão ampla, que se abre ao mundo, e nada desse mundo lhe é estranho ou vedado: “Assim, não há coisas

³⁰ Não nos parece pertinente repetir aqui mais uma tentativa de tentar decifrar o conceito mais adaptado a esta produção literária, e a esta conjunção de pensadores e criadores, já várias vezes equacionada. Para este efeito ver nomeadamente: Fernando J. B. Martinho em *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996; Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977; Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever – José Régio, o Texto – Iluminado*, Braga, Universidade do Minho, 2000, Vieira Pimentel, *A Poesia da “Presença” – Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987.

³¹ Dada a evidente coerência entre grande parte da sua reflexão teórica e a sua prática poética, sobretudo quando esta atinge a sua fase de plena maturidade, não parece de forma alguma fundamentada a ruptura que é estabelecida por João Pedro de Andrade entre o poeta *progressista* e o teórico “reacionário”: “[...] Isto daria lugar a um dos mais curiosos dualismos da nossa literatura, bem patente pela publicação, a distância de menos de um ano, de dois livros como *De Pés Fincados na Terra*, ensaios de um doutrinário estético reacionário, e *Canto da Nossa Agonia*, poema onde as mais fundas ansiedades do homem moderno remexem, ora amarfanhadas ora despertas, batidas pelo vento de ruína e desolação da hora atual. Entre a sua obra de crítico e a sua obra de poeta há só um ponto de contacto: o estilo áspero e desalinhado, de resto duma rudeza já muito atenuada nos últimos poemas”. Ver João Pedro de Andrade ob. cit., pp. 25 e 26.

que só à poesia pertença exprimir, nem coisas que à poesia seja vedado exprimir. A poesia de qualquer época é essa época, é essa época na poesia”³².

Essa distinção na forma, nos temas, na intensidade, no compromisso com a história e com a modernidade, ressalta dos textos críticos e poéticos do autor e é em tons diversos glosada pelos estudiosos da sua obra. Jorge de Sena, numa síntese justa, refere-o, juntamente com António de Navarro, como os que “se aventuraram realmente para fora dos quadros que se criaram do compromisso entre a perda de ímpeto do primeiro modernismo e as experiências formais do simbolismo e do saudosismo”³³. O próprio título do livro de Jorge de Sena consagrado à *Presença* é desde logo indicativo da posição atribuída a Casais Monteiro no projeto, *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*, e acrescenta caracterizações como esta: “Adolfo Casais Monteiro é, hoje, uma das mais autênticas figuras intelectuais de Portugal: poeta que, à luz da cultura europeia faz reviver as tradições profundas da poesia portuguesa, e crítico de uma lucidez e de um equilíbrio raramente atingidos entre nós”³⁴. João Rui de Sousa realça “a obra aberta à repercussão de diferentes solicitações, ela reflete ou parece definir uma recusa fundamental: a de toda a unilateralidade de visão”³⁵, e aponta sobretudo em *Canto da Nossa Agonia e Europa*, “o timbre da solidariedade na descoberta dos outros”³⁶, bem como o “protesto contra o espírito de submissão à rotina e ao ‘sistema’”, numa linha de “contundência

³² *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 34. É sintomática a discordância manifestada em relação a José Régio a propósito de uma passagem do ensaio deste “Em Torno da Expressão Artística”, visando a relação do homem com o seu tempo. Régio colocava o artista acima do seu tempo, numa perspetiva trans-histórica de intemporalidade, enquanto Casais Monteiro defendia a radicação da arte no seu próprio tempo e no seu próprio lugar como forma de atingir a durabilidade: “Para não irmos mais longe, sirva de exemplo o curioso ensaio de José Régio *Em Torno da Expressão Artística* [...] Aí diz o nosso grande poeta que ‘todos os pensadores, críticos, artistas [...] não são do seu tempo senão pelas partes mais visivelmente condicionadas da sua obra, portanto mais restritas ou efémeras’. E como José Régio, outros têm afirmado, e outros o virão a afirmar. Todavia, desde sempre que semelhante teoria me pareceu revelar um erro profundo, e digo profundo a todos os títulos, pois é um erro que se acha oculto nas suas mais fundas raízes. Confunde-se, em meu entender, a elevação das obras criadas com a sua própria estrutura. É assim que, quando uma obra atinge uma altitude que faz perdurar, que a torna capaz de desafiar as fronteiras e o tempo, se julga ver nisso uma consequência da sua intemporalidade. Mas quantas vezes não são as menos intemporais das obras que assim perduram? Quantas vezes não são precisamente aquelas obras que maior lastro contêm de ‘experiência temporal’? Aquelas em que o homem de determinada época e terra se exprime com mais vida? [...] De facto, perguntar-se-á, o que seria a poesia sem o efémero, e se ela não é fruto precisamente de o homem ser efémero?”. *Idem*, p. 35.

³³ Jorge de Sena, “O Poeta Casais Monteiro” in *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 75.

³⁴ *Idem*, p. 167.

³⁵ João Rui de Sousa, “Um Poeta Aberto aos Quatro Ventos”, introdução a *Poesias Completas*, Lisboa, INCM, 1993, p. 8.

³⁶ *Idem*, p. 22.

afirmativa”³⁷. Óscar Lopes indica igualmente um “ciclo intervencionista constituído por *Canto da Nossa Agonia e Europa*”³⁸, embora pense, do ponto de vista poético, que esta fase “constitui uma das fraquezas de Casais”³⁹. Acrescenta que a forma como ele integra o social desde logo na sua poesia nada tem a ver com o “pronunciado egocentrismo”, o “idealismo individualista”, “um certo esquematismo polémico anti-progressista”⁴⁰ que Óscar Lopes deteta em José Régio. Fernando Guimarães considera que “Adolfo Casais Monteiro virá dar uma feição um pouco diferente à maneira como se valoriza o papel da individualidade na arte, transferindo para as páginas da *Presença* preocupações novas. Dará maior ênfase a uma arte imediata, o que tornará o poeta predisposto a uma criação que não anda muito longe das intenções surrealistas”⁴¹. O mesmo autor aponta ainda em Casais Monteiro uma desobediência que está para além da desobediência enquanto categoria ética ou moral de um Régio ou de um Torga, para se centrar na rebelião “ligada à própria expressão, à utilização de formas poéticas”⁴². António Ramos Rosa caminha na mesma direção: “É esta redução à existência sentida como fluxo contraditório, vazio, ansiedade, inquietação, incerteza, o que caracteriza mais fundamente a sua poesia. Esta característica tem muito que ver com a crise do mundo atual”⁴³. Ernesto Mello e Castro fala do poeta

³⁷ *Idem*, p. 23. Deve dizer-se que a posição política de Casais Monteiro que subjaz à sua poesia é igualmente moderada e situa-se de forma equidistante em relação aos dualismos e às bipolaridades do tempo. Trata-se de assumir uma posição de uma essencial liberdade e democracia, que rejeita totalitarismos de toda a ordem, venham eles da esquerda ou da direita políticas. Repudiava um comunismo de raiz estalinista como, no pólo oposto, as diferentes formas de fascismo que tomavam conta da outra parte da Europa. Observe-se na passagem que se segue a recusa dos extremos em confronto, na literatura – entre os modernismos, os esteticistas e os historicamente comprometidos – como na posição política, que o tornava alvo dos radicais de ambos os lados da barricada: “Creio que a maior prova da ineficácia do homem é o comunismo. Por uma vez na História, os homens tinham conseguido, nalgum lugar do Universo, começar realmente algo de novo. Pois não tinham passado dez anos e já tinham feito voltar tudo ao que era dantes. E isto também é modernidade, porque a falência da revolução russa é um dos atos, e um dos fundamentais, do drama. Na outra face do retábulo está o seu complemento: a guerra de Espanha, que serviu para mostrar que, entre o auxílio do comunismo e o auxílio do liberalismo, a flor que nasceu foi essa lindeza que se chama o regime franquista, todo feito de sinais negativos, soma de todos os contras, onde não há um ‘pró’ que não seja mentira: mentira o seu catolicismo, sobretudo, perfeita imagem do que pode ser o amor de Cristo neste nosso tempo ao qual cada vez tenho mais razão em ter chamado: ‘Nosso tempo de cruces e forcas desfraldadas’. Ver *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 21.

³⁸ Óscar Lopes, “Adolfo Casais Monteiro”, in *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, INCM, 2º Vol., Lisboa, 1987, p. 709.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Óscar Lopes, *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, Edição de autor, D/D, p. 165.

⁴¹ Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 83.

⁴² Fernando Guimarães, *a Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Editorial Inova, 1969, p. 101.

⁴³ António Ramos Rosa, “Casais Monteiro perante a «Noite Opaca»”, in *Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, Assírio&Alvim, 1973, p. 11.

que se deixa escrever para uma posterior reescrita: “dizer que em Adolfo Casais Monteiro se notam influências várias, desde Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, à do ambiente imagístico e temático da *Presença*, é perspetivá-lo e entendê-lo sincronicamente, pois dessas mesmas influências foi ele o agente transformador [...]. Rerler criticamente a obra poética de Casais Monteiro, através de todos os seus dualismos e contradições, do seu apelo europeizante e da sua necessidade constante em redefinir-se como Poeta produtor de poesia, nos seus apelos dramáticos à liberdade e à dignidade e na sua tristeza reflexiva, é hoje uma necessária experiência aberta de reconhecimento de nós próprios”⁴⁴. Gastão Cruz acentua, como dissemos, o seu papel pioneiro ao nível da literatura portuguesa no que concerne à diluição das “fronteiras entre a prosa e a poesia”⁴⁵ e David Mourão-Ferreira, na esteira de João Gaspar Simões, salienta a “*violência* no momento de exprimir”⁴⁶. No célebre artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?”, já aqui necessariamente convocado, Eduardo Lourenço destaca Adolfo Casais Monteiro no interior do grupo da *Presença*, precisamente pela forma decisiva como encarnou o lado mais avançado e radical do Modernismo: “De todos os ‘presencistas’, Casais Monteiro é o único que assimila no plano da criação poética e da teoria o espírito ‘modernista’ e com ele convive e luta. Também se perfila no seu horizonte poético um elemento antagonista – sob a forma de uma sociedade política e humanamente hostil – [...]. Somente Casais Monteiro, como poeta e como crítico, guardou uma relação não ressentida com o clima e os valores típicos do Modernismo. Mas uma andorinha não faz a primavera”⁴⁷. Jacinto do Prado Coelho confirma Eduardo Lourenço, escrevendo que Adolfo Casais Monteiro “e Vitorino Nemésio são, no meu entender, os que menos

⁴⁴ Ernesto de Mello e Castro, “Para uma Síntese”, in *Idem*, pp. 65 e 67.

⁴⁵ Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, p. 30. Este apagamento de fronteiras entre prosa e poesia, fazendo da poesia um caminho para um certo ideal de prosa ou da prosa um caminho de redescoberta do poético, não é alheio ao ritmo dos versículos dos textos bíblicos que ele explicitamente convoca, ainda que por intermédio dos seus *mestres* Campos e Caeiro, em termos puramente estéticos e não religiosos, evidentemente: “Falou-se, por exemplo, no ‘prosaísmo’ de que sofreriam Campos e Caeiro. Talvez uma leitura quotidiana da Bíblia, em voz alta, – conselho insuspeito por parte do impenitente herege que estas linhas escreve – não seria desaconselhável para habituar, pelas longas respirações que exigem os seus versículos, esses pulmões anquilosados pelo amparo entorpecente de decassílabos e alexandrinos, e que já não têm respiração para versos mais longos”. Ainda sobre a irregularidade métrica que caracteriza os seus poemas acrescenta: “Dá-se, porém, além disso, uma recusa muito frequente, mesmo por parte de gente do *métier*, a todas as construções rítmicas em que à frequência dos versos longos se acrescenta a alternativa de versos de diferente extensão”. *A Poesia de Fernando Pessoa*, ob. cit., p. 118.

⁴⁶ David Mourão-Ferreira, “Um Livro de Casais Monteiro”, in *Presença da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 189.

⁴⁷ Eduardo Lourenço, “a *Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português” in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 1987, p. 161.

confirmam a hipótese de Eduardo Lourenço segundo a qual a *Presença* seria a ‘contra-revolução’ do Modernismo”⁴⁸. Rosa Maria Martelo inclui Casais Monteiro, juntamente com Afonso Duarte, Vitorino Nemésio e Irene Lisboa, no “leque de descontinuidades que caracteriza essa década”⁴⁹. E terminamos esta resenha, que se quer ilustrativa mas não exaustiva, com João Pedro de Andrade, que na sua *A Poesia da Novíssima Geração* distingue o ensaísta que “encarna o espírito presencista” e o poeta “que o movimento esteticista necessitava, para que o novo sangue transfundido não deixasse a poesia portuguesa recair no mesmo marasmo de onde há pouco se erguera, as tendências profundas do seu ser haviam de o levar muito mais longe do que as suas teorias críticas prometiam”⁵⁰. E também ele o coloca como legítimo herdeiro do legado poético de *Orpheu* e o iniciador de outros caminhos onde o apelo neorrealista parece implícito: “o autor de *Poemas do Tempo Incerto* herdou dos homens de 1915 a irregularidade da forma e o desejo de irritar, mas tem a mais do que eles o sentido humano que lhes faltava. A sua poesia é um caminho de início para outros caminhos, que atinge o seu ponto mais alto no fecho do livro *Sempre e Sem Fim*”⁵¹.

Todos, portanto, coincidindo no *apport* trazido por Casais Monteiro enquanto poeta em relação ao que de habitual iam produzindo a *Presença* e a generalidade dos presencistas, quer durante a vigência da publicação quer posteriormente: seja na exploração dos limites da linguagem poética, seja pela forma como essa poesia repercute sem complexos os temas sociais, seja pelo modo como integrou a lição de *Orpheu* e, finalmente, como se abriu criticamente a movimentos europeizantes do seu tempo, como o Surrealismo. Poesia caracterizada por um lirismo rude e áspero, quer ao nível do conteúdo quer ao nível do tom, do timbre e do ritmo, em tudo afastado da vertente melódica tradicional do nosso lirismo, que não deixa de ser tida em conta por muitos dos seus correligionários da *Presença*. Com o evoluir da sua poesia, e com a entrada na plena maturidade pessoal, crítica e estética, vai-se gradualmente afastando do ensimesmamento, do isolamento, do egotismo da primeira fase; e abre-se – nomeadamente com *O Canto da Nossa Agonia* (1941) e *Europa* (1946) – aos dramas do seu tempo, repercutindo uma historicidade de raiz hegeliana onde o intertexto

⁴⁸ Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, pp. 276 – 277.

⁴⁹ Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 50.

⁵⁰ João Pedro de Andrade, *A Poesia da Novíssima Geração*, Porto, Livraria Latina, 1943, p.

25.

⁵¹ *Idem*, p. 27.

marxista não será alheio, uma consciência individual que integra o Outro como complemento coletivo de um Ser intersubjetivo.

Esse lirismo irregular, intempestivo, “o ritmo sem ritmo”⁵², roçando, por vezes, a prosa e a fala quotidiana, permanece em definitivo, – aqui e ali matizado ao longo de toda a sua obra por um intimismo melancólico e cético – traduzindo desde logo na própria forma o brutal *conteúdo* do mundo que o rodeia. Já num dos seus últimos livros, *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, diz-nos, em tom sombrio, no poema “Terra Morta”:

Um canto áspero, sem perfume,
pela noite fora vem
vozes neutras e sem lume
nem amor têm.

Um canto álgido e soturno
canto de morte
vem como um vento contra as janelas
vento de noite de tempestade
contra as janelas da nossa vida.

Como asas longas de morcegos
lá fora a noite perpassa
grandes mãos frias sobre as coisas...⁵³

Além disso, terá recebido de Benedetto Croce e Jean Paul Sartre um forte influxo no que concerne à vertente da *eticidade* (na inversa, já não parece aderir na sua prática poética à ideia crociana de um lirismo absoluto, nem à rejeição, da parte de Sartre, da poesia como voz do testemunho e do compromisso) como componente marcante da arte, estabelecendo uma ligação profícua entre a sensibilidade artística e a dimensão moral, uma tensão dialética entre o sujeito histórico e o sujeito lírico. A arte serviria assim como um meio de ação ética e de consciência moral e testemunhal a acompanhar a essencialidade estética⁵⁴. Tudo parte da ideia-base de colocar no centro da sua atividade crítica e poética o *homem*, não só no seu labor na *Presença* como em toda a sua escrita posterior:

⁵² Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, Lisboa, INCM, 1993, p. 51.

⁵³ *Idem*, p. 154.

⁵⁴ Cf. Adelchi Attisani, *Prólogo à Estética*, de Benedetto Croce, Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1962, p. 51.

São as palavras-chave que nos desvendam igualmente as dúvidas e as certezas do tempo que representam. Para o nosso, não há talvez palavra mais significativa do que o *homem*. Por muito vago que seja o seu sentido, não há dúvida de que o seu uso e abuso significa ter o homem concreto (com minúscula, cada um de nós) uma presença no mundo das ideias equivalente à que pertenceu outrora a conceitos como Deus, o Ser, a Vida, a Ideia, etc. Depois do homem religioso ou metafísico, isto é, do homem considerado em função de uma essência que lhe é exterior, achamo-nos, digamos assim, perante os problemas do homem-homem⁵⁵.

Mas Casais Monteiro tem um rumo certo, perfeitamente definido em relação às múltiplas direções que o sentido da palavra *homem* pode configurar. E ele, se rejeita essa essência exterior que determinava o homem perante certas ontologias: a religião, a metafísica, nem por isso aceita uma limitação do escritor ao plano social, como queriam os neorrealistas, cujo fim seria não tanto conhecer o homem mas *transformá-lo*; sendo para eles mais importante as formas de existência coletivas do que a consciência individual⁵⁶. Este autor faz o seu caminho próprio, um caminho traçado entre uma estética idealizada, metafísica, de raiz platónica, que obviamente rejeita⁵⁷, e uma estética materialista, assente nos pressupostos marxistas de análise da história e da sociedade, fundamentalmente condicionada pelos fatores económicos e da

⁵⁵ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961, pp. 11 e 12.

⁵⁶ Cf. *Ibidem*.

⁵⁷ Mais do que aversão a Platão, Casais Monteiro rejeita uma interpretação errónea e descontextualizada que as várias correntes neo-platónicas fizeram da doutrina de Platão. Para Casais Monteiro, essa doutrina valeu e foi concebida para o seu próprio século e permanece atual no tipo de arte criada por esse século, nesse ideal de harmonia que a realidade do tempo e da existência humana, plena de manchas e de impurezas, se encarregou de subverter. A idade moderna pôs fim ao que restava desse mundo helénico, tendencialmente perfeito, transformando a arte no resultado das contradições humanas e na própria obscuridade dos lugares profundos da consciência de onde emana. A crítica e a teorização da arte não poderiam permanecer alheias a essa realidade, e se Aristóteles, com a sua pedagogia direcionada para o saber fazer, deu o tiro de partida para a contestação da conceptualização platónica de ordem metafísica, Kant, com a sua conciliação entre o sujeito empírico e o sujeito transcendental, recuperando a imanência humana pela experiência e pela sensibilidade, deu a machadada decisiva na perfeição idealizada, na razão pura, do sistema platónico: “Parece-me que a poesia do nosso século nos permite, melhor que a de nenhum outro, ajustar contas com o grande Platão – genial e admirável como poucos filósofos jamais o foram, o que não impede que reconheçamos os seus equívocos, quando os constatemos. Aliás, a ‘filosofia da arte’ de Platão é estritamente helénica, momentânea, e justa na medida em que é helénica; mas a arte conquistou depois mundos insuspeitados, e toda a verdadeira filosofia da arte é de experiência. Urge desfazer esse equívoco multissecular. Essa atitude idealista é apenas cómoda. Um subterfúgio muito prático para iludir a resposta. Não esqueçamos que essa interpretação idealista é justificável pela arte de um século que criou uma conceção abstraiçante dos valores artísticos, e que a teoria de Platão está *viva* na arte de um Fídias, por exemplo”. Logo depois, rejeitando os arquétipos celestiais da arte ou do homem: “A poesia é da terra porque o poeta é da terra; é arte, não por apreender quaisquer valores ultraterrenos, mas por conter, em inesgotável possibilidade ecoante, valores humanos. [...] São os valores não racionais, ou melhor, os valores que englobam mas excedem os racionais; porque não há de facto direito, *em absoluto*, se separar racional e irracional”. *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., pp. 110 e 112.

produção, que igualmente recusa: “Se a teoria do *belo ideal*, dos valores eternos, peca por metafísica, a do condicionamento da arte pelas infra-estruturas peca por dar como óbvia uma *passagem* cujo processo não foi ainda esclarecido, pois não é fácil supor como poderia a *natureza* dos factos económicos passar a ser a *natureza* dos factos estéticos, o que implicaria em provar-se a possibilidade de uma ação de causa-efeito na passagem de um plano a outro”⁵⁸. A opção deliberada de Casais Monteiro situa-se na correlação dialética entre essência e existência, não privilegiando nenhuma delas porque ambas são indispensáveis ao homem total, animado e encarnado. Persegue uma demanda de libertação, adotando a razoabilidade dos caminhos intermédios:

Vamos avançando lentamente, e pelos mais diversos caminhos, afinando as nossas ideias nas arestas que a experiência opõe ao nosso desejo de a sistematizar, se o idealismo tem hoje para nós a deficiência fundamental de esquecer essas arestas, preferindo imaginar o mundo a conhecê-lo, a nossa vontade de nos agarrar com força a elas, de fazer corpo com a realidade, está bem longe ainda de ter dado os seus frutos, pois acabamos, após cada novo esforço de penetração, por nos contentar com leis em que julgamos tê-la de uma vez para sempre encadeada às nossas ideias, tomando-as pela própria essência do real⁵⁹.

Há efetivamente em Casais Monteiro uma consciência histórica quer no seu pensamento estético quer na sua própria criação poética, e aqui se afasta de Régio e Gaspar Simões, ao considerar que o criador não pode isolar-se das circunstâncias históricas e humanas em que está inserido, e das quais, consciente ou inconscientemente, a sua atividade artística emana como “resultado de um compromisso estabelecido entre o indivíduo e o mundo”⁶⁰. Mas, não raro, numa conceção de sinal contrário, deixa entrever a convicção de que a obra se desliga do seu conteúdo histórico e biográfico, autonomiza-se enquanto objeto significativo autónomo. O ponto de interseção entre as duas posições opostas parece ser a ideia hegeliana de que a literatura tem na história um valor contínua e intemporalmente *presente*⁶¹. Também por isso “a literatura é essencialmente ambígua”⁶², surge de uma condição temporal e pessoal, mas seguidamente emite a sua *mensagem*, que se afeiçoa às diversas circunstâncias da receção e é percecionada enquanto um *continuum* de sentido pelos homens das múltiplas gerações. Aceita-se, consequentemente, que

⁵⁸ *Idem*, p. 17.

⁵⁹ *Idem*, p. 28.

⁶⁰ *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 47.

⁶¹ Cf. *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., pp. 18-20.

⁶² *Idem*, p. 20.

quanto maior for o valor da obra de arte, quanto mais alto for o seu grau de genialidade, maior a possibilidade de fazer sentido e de ser integrada pelas díspares concepções da arte: seja pela dita *arte pura*, seja pela dita *arte social*.

Há pois uma larga margem de *ambiguidade* que aflora a quem não se revê nos extremismos de um dualismo inconciliável e redutor, e essa ambiguidade é produtiva na medida em que é “ao mesmo título autêntica em relação a diferentes circunstâncias, ao homem de determinada época, que de algum modo exprime (seja qual for o sentido em que se admita este carácter representativo), e em relação a um valor inteiramente alheio a quaisquer circunstâncias e a qualquer situação histórica”⁶³. Muitos dos mal-entendidos terão origem, segundo Casais Monteiro, no facto de durante séculos o estudo da estética ter sido da exclusividade dos filósofos, que ao apropriarem-se dela a reduziram ao estudo do Belo, esquecendo ou omitindo quase totalmente a arte, que não existe somente na ideia pré-determinada, mas também numa atividade prática, num fazer artesanal, ou numa técnica de incidência direta sobre os materiais e sobre o Real que representa, ou apresenta. Ao ignorar o tempo e o espaço de surgimento da obra, a sua natural situação de revelação, menosprezou-se a ontologia dessa mesma obra de arte enquanto *coisa viva*, remetendo-a para planos supra-temporais ou metafísicos, completamente desprendidos do agente de onde tudo parte e onde tudo desagua, o *homem*⁶⁴.

Tomando de empréstimo as formulações de *forma* quer de Croce quer de Alain, Casais Monteiro parte dos conceitos abrangentes de continente e conteúdo para superar o dualismo *idealismo* e *materialismo*. A forma apresenta-se como o resultado do combate do criador contra a resistência dos materiais, ou da matéria, qualquer que seja o tipo de arte. Não há pois forma bela, porque esta não existe sem a matéria onde assenta a sua ossatura, e, por isso, como concluiu Louis Hjelmslev, ela é *concreta*. Casais Monteiro, para superar as tradicionais dicotomias entre forma e matéria, idealismo e realismo, propõe a noção abrangente de *obra de arte* enquanto *linguagem da imaginação*, “única realidade conhecida que não é forma nem matéria”⁶⁵. Depois, o real não se confunde com o visível ou o exterior, nem o ideal se confunde com o invisível ou o íntimo; também “a vida interior do homem não é menos real do que o

⁶³ *Idem*, p. 21.

⁶⁴ Cf. pp. 22 e 23.

⁶⁵ *Idem*, p. 27.

comer e o ganhar o pão de cada dia [...] sobretudo, é dentro da sua própria cabeça que está o real, dela que recebe em última análise a sanção da sua existência⁶⁶.

A síntese é o método e a meta do pensamento de Casais Monteiro; tudo se apresenta polimórfico, cosmorâmico, matizado por referências de sinal contrário devidamente congregadas. Sempre a sua linha de ação é a seleção do essencial de um e do outro lado, fazê-los coabitar; por esta via, enriquece a sua atividade literária e dá testemunho do seu tempo sem necessidade de se enfeudar a um qualquer compromisso com um sistema crítico ou ideológico, nem de se refugiar em espaços brancos ou etéreos. A consciência do Outro e do mundo leva-o ao testemunho, a palavra solidária para com o semelhante que sofre: “A literatura não pode ser alheia a nenhum dos dramas que afetam a existência das sociedades e dos indivíduos. Mas a sua autenticidade, a autenticidade sem a qual não nascem as grandes obras, implica em que a sua participação seja o exercício de uma atividade autónoma”⁶⁷. Essa atividade autónoma implica a autonomia da literatura em relação à realidade de onde emana, sem contudo pretender que ela surja de uma realidade inefável e puramente linguística. No entanto, no primeiro volume de teoria e crítica reunida em *Considerações Pessoais* (1933), compreensivelmente a parte do espólio mais próximo da doutrina presencista, num momento em que as divergências com os restantes membros da direção da revista ainda não se tinham feito sentir, ou estavam submersas, ele não deixa de defender uma “poesia pura”; com grande carga irónica, porque nos antípodas daqueles que a teorizaram: Mallarmé, Poe, Valéry. Pura, precisamente (baseando-se em poetas que admirava sem reservas, como Baudelaire ou Whitman) no pressuposto de uma poesia fora de qualquer lugar onde a quisessem acantonar, ou catalogar; nietzschianamente, uma poesia “para além do bem ou do mal”⁶⁸. A rejeição da estética e sobretudo da poética mallarmeana é a rejeição de uma pureza idealizada que tem o seu mais longínquo avatar no platonismo, e a defesa da individualidade irreduzível e da subjetividade enquanto marca identificadora, e por isso original, da obra de arte. Aproxima-se, neste tópico, dos pensamentos de André Gide e Charles du Bos, no sentido de que a matéria estética enraíza numa conceção vitalista onde o homem e o artista se entregam a uma vivência em plenitude. Nesta fase, a poesia de Casais Monteiro subordinava-se às bases essenciais do pensamento presencista; com

⁶⁶ *Idem*, p. 29.

⁶⁷ *Idem*, p. 30.

⁶⁸ Adolfo Casais Monteiro, *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 76.

laivos intimistas, conquistando artesanalmente a sugestão da palavra numa plataforma muito próxima do simbolismo-decadentismo e enraizando numa realidade que abrangia o instinto, a intuição e o pensamento. No fundo, a expressão tenta exprimir um conteúdo que foge à condição de exprimível, resultando daí uma poesia indecisa, com laivos abstratos que genuinamente recusa, mas aos quais não se consegue eximir. Óscar Lopes considera que em toda a poesia de Casais Monteiro vai permanecer essa marca, rejeitada em grande parte pela obra crítica e doutrinária: “raciocinante, discursiva, indicativa, com as imagens a funcionar regularmente como símiles ou alegorias em relação aos seus significados”⁶⁹. Não diferente de qualquer verdadeiro poeta, onde a forma e o conteúdo se assumem enquanto unidade indivisível: “Uma expressão só é uma expressão na justa medida em que é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é um conteúdo porque é o conteúdo de uma expressão”⁷⁰. Casais Monteiro, nos seus primeiros tempos na *Presença*, e em plena fase de iniciação do seu magistério crítico, fruto das conceções de Alain, já intui essa teorização hjelmesleviana, recusando o formalismo purista: “Não consistindo a criação poética, para o poeta moderno, na moldagem numa forma do que pretende exprimir, mas num ato único, em que não há distinção entre o momento em que o poeta cria e aquele em que traduz, em que a *forma* é criada juntamente, simultaneamente com a *matéria*”⁷¹.

Nádia Battella Gotlib considera, com fundamento, que a poesia de Casais Monteiro se apresenta “como questionamento da sua literatura”⁷², mas a inversa não deixa tampouco de ser um facto, ou seja, a “literatura” de Casais Monteiro também se apresenta como um questionamento da sua poesia. Poesia e crítica apresentam-se no autor como as duas faces da mesma moeda: distintas e situadas em lados opostos, mas no plano global da obra e do pensamento do autor inseparáveis. Talvez, apesar de tudo, a sua vertente de poeta tenha conhecido uma progressão e um acabamento que certamente a sua produção crítica não teve, mas a sua reflexão teórico-crítica abriu caminhos novos a partir da *Presença*, deixando a sua marca nítida na crítica portuguesa do seu tempo. Muitas das suas ideias, enquadramentos da literatura europeia e portuguesa, visão da literatura e da arte, procedimentos na abordagem da

⁶⁹ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, ob. cit., p. 705.

⁷⁰ Louis Hjelmeslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Editions Minuit, 1971, p. 67.

⁷¹ Adolfo Casais Monteiro, “Mais Além da Poesia Pura”, *Presença*, 28, Coimbra, Agosto – Outubro, p. 7.

⁷² Nádia Battella Gotlib, *O Estrangeiro Definitivo – Poesia e Crítica em Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, INCM, 1985, p. 27.

obra deixaram uma base importante que outros, de diversos quadrantes, retomaram, por vezes sem que a Casais Monteiro fosse feita a devida justiça. A sua crítica, como a sua poesia, procura integrar os próprios movimentos pulsionais da vida, a vitalidade humana do crítico como a dos autores criticados; as suas iniciais limitações na área linguística – só José Régio, entre os diretores da revista, tinha preparação académica nessa área – eram superadas por uma crítica sensível, criativa, informada, integrando a vida no arco da interpretação e não cristalizando a obra no plano exclusivo da linguagem. Claro que este é ainda o Casais Monteiro jovem, colaborador e diretor da *Presença*, e não o professor universitário de Teoria da Literatura da Universidade de São Paulo, autor de textos de longo fôlego como *O Romance e os seus Problemas* (1950), *Palavra Essencial* (1965), ou de dissertações universitárias como *Uma Tese e Algumas Notas Sobre a Arte Moderna* (1956) e *Estrutura e Autenticidade na Teoria e Crítica Literárias* (1964). O inacabamento de que fala Jacinto do Prado Coelho, referindo-se à crítica do autor, é um ato relativamente assumido, uma forma de encarar a obra modernamente enquanto *obra aberta*, e por isso suportando e estimulando releituras, cruzamentos, continuidades, relações, enquadramentos. Passava por um tópico romântico de carácter dinâmico, dialético, “não construída, mas sucessiva, assistemática, ‘ondulante e diversa’, na boa tradição do ensaísmo de Montaigne”⁷³.

Ser reflexivo, às vezes inacabado, inquieto e conflituoso, no melhor sentido da palavra, de afirmação e de negação. Daí considerar-se a sua crítica como “subjetiva, temperamental, volúvel, por vezes apressada, impulsiva, animada quase sempre por uma vocação polémica”⁷⁴, como afirma Jacinto do Prado Coelho (com quem sempre travou uma surda mas amigável polémica sobre inconvenientes e virtudes das abordagens académicas das obras literárias). Em todo o caso, crítica tensa e intensa, mas anti-dogmática, interrogativa, aberta à liberdade ilimitada da obra literária. Interroga a literatura na justa medida em que se interroga através da literatura; questiona os outros à medida que questiona a sua própria prática poética e crítica. Como indica o mesmo Jacinto do Prado Coelho, a obra ensaística de Casais Monteiro necessita de uma visão de conjunto, porque, independentemente das falhas e das limitações momentâneas e circunstanciais, ela apresenta uma coerência interna

⁷³ Jacinto do Prado Coelho, “A Compreensão da Literatura em Adolfo Casais Monteiro”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 265.

⁷⁴ *Ibidem*.

notável, conjugando dados contraditórios que não são mais do que o reflexo da complexidade da obra humana e do próprio espírito criador de quem escreve e de quem lê. Falando dos outros, “Casais Monteiro não deixa de falar de si próprio”⁷⁵. Daqui resulta, na leitura da sua obra crítica, uma compreensão dupla: do verdadeiro criador que Casais Monteiro foi, e da época de que ele, na sua crítica, se fez eco. A coerência essencial que atrás lhe reconhecemos em termos de um pensamento sólido e linear não colide com o seu esforço de atualização e renovação constantes, quer na sua prática poética, quer na sua prática crítica e teórica. Fugindo de uma conceção egocêntrica e esteticista da literatura, ergue a sua voz inconformista, o seu protesto, mas sem nunca se confundir com aqueles que tentaram fazer da literatura um meio submisso e utilitário ao serviço de causas alheias à arte. Por isso, parecem-nos excessivas as palavras de Eduardo Prado Coelho quando afirma que ao reconhecer a verdadeira arte só enquanto arte *impura*, Casais Monteiro “aproxima-se – chegando, em muitos aspetos, a coincidir – da problemática neorrealista mais profunda”⁷⁶. Estas considerações partem de uma passagem de *A Palavra Essencial* onde Casais Monteiro aponta a forma passiva ou submissa como Régio e Gaspar Simões aceitaram a acusação de apóstolos da arte pela arte que os neorrealistas lhes atribuíram, e respetivo alheamento dos problemas que preocupavam os homens do seu tempo. Ao criticar o “desinteresse” dos seus antigos companheiros da *Presença* pelas questões sociais e históricas, Casais Monteiro, segundo Eduardo Prado Coelho, estaria a defender “desassombradamente, uma arte interessada e comprometida. A poesia como voz, chama, carne, presença viva e sensível, palavra e sangue”⁷⁷. Não cremos que esse compromisso com o próximo, essa percepção testemunhal do mundo o transforme num quase neorrealista, embora não abdicando de uma visão concreta e de um realismo fenomenológico do mundo e da história. Há uma liberdade absoluta na expressão poética e crítica de Casais Monteiro não suscetível de se deixar capturar por nenhum tipo de intencionalidade utilitária ou subserviente

Óscar Lopes considera que as facetas do ensaísta, do crítico e até do criador, estão intimamente relacionadas. Nega que se verifique uma doutrinação sistemática em Casais Monteiro, e defende que o ensaísmo do autor se dirige sobretudo a

⁷⁵ *Idem*, p. 266.

⁷⁶ Eduardo Prado Coelho, “Adolfo Casais Monteiro: Literatura e Cultura”, in *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 189.

⁷⁷ *Idem*, p. 190.

valorizar os caminhos encetados quer na crítica quer na prática poética⁷⁸. Apesar das naturais proximidades, numa primeira fase, com os outros dois diretores da revista, há realmente uma via própria para a crítica traçada por Casais Monteiro, e que se afasta quer do *psicologismo* e do *impressionismo* extremados de Gaspar Simões, quer de um certo *dualismo* de José Régio entre um evidente intuicionismo, com que num primeiro momento aborda a obra alheia – ou a sua própria visão da literatura e da arte – e um claro racionalismo a que subordina o seu pensamento estético e crítico, no plano seguro, matizado e cuidadoso como vai emitindo as suas considerações⁷⁹. Já Casais Monteiro pratica a crítica enquanto revelação e desvelamento, epifania e processo heurístico, mas também enquanto conhecimento, gnosiologia, na esteira dos ensinamentos vindos de França, sobretudo os representados por Paul Valéry, a cuja poesia não adere. E também aqui uma vaga lição clássica vem à tona, temperando o seu lado modernista de tendência mais subjetivizada. A sua maior referência, Baudelaire, transmite-lhe a lição decisiva da rutura por dentro, da revolução silenciosa, da implosão moderna no interior da forma clássica:

Baudelaire não desprezou a forma clássica: como exclui-lo então de onde naturalmente deveria ser incluído? Mas, precisamente, Baudelaire é tão completamente o Poeta Moderno, que dentro dos valores antigos o seu génio tudo recriou; não precisou de destruir a forma, porque assim a destruiu melhor; na sua poesia, não pensando senão em exprimir-se, tudo o aparenta a nós. Porque, é agora ocasião de o dizer, desfaça-se o equívoco que reúne a ideia de poesia moderna à de desprezo da forma clássica. O espírito que a alma está tão para além da forma considerada como finalidade, que isso basta para renovar, conservando-a, qualquer forma consagrada que o poeta escolha⁸⁰.

Casais Monteiro, por esta altura, andaria pelos vinte e dois anos, vinha de editar *Confusão* (1929), o que sendo um livro relativamente inconsistente serve contudo de documento estético e poético para se constatar que nessa fase, mais do que em qualquer outra, é possível observar como o teórico se procurava materializar na sua poesia, e o poeta, através de várias artes poéticas, procurava autorreflexivamente debruçar-se sobre uma poética a seguir. É, como o título declaradamente o ilustra, um livro hesitante, vago, “uma partida sem rumo certo”, nas palavras de Vieira Pimentel⁸¹. O poema de abertura, justamente “poeta”, na sua singeleza, dá-nos a sua

⁷⁸ Cf. Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 713 e ss.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Adolfo Casais Monteiro, “Mais Além da Poesia Pura”, ob. cit., p. 7.

⁸¹ Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» - Tradição e Modernidade*, ob. cit., p. 491.

conceção de poeta enquanto ser solitário que se expressa sem qualquer outra finalidade senão a de fazer do trabalho da linguagem um jogo entre o que escreve e o escrito: “Poeta: uma criança em frente do papel. / Poema: os jogos inocentes, / invenções do menino aborrecido e só. / A pena joga com palavras ocas, / atira-as ao ar a ver se apanha ao jogo. / Os dados caem: são o poema. Ganhou.”⁸²,

O poema “Manhã” parece perspetivar radiosas possibilidades de futuro sobre os destroços do passado, indícios mortos do já existido e dos quais o poeta se pretende libertar. Simbolicamente, libertar-se das poéticas do passado, dos sentidos gastos das palavras que pela repetição perderam o seu valor expressivo e representativo, redundando em catacrese, em vazios de significação que só o espaço do poema poderá resgatar. É pois necessário nascer de novo, ainda que à custa da destruição da memória – laço retrógrado que presentifica e o liga ao passado – e da consciência, laço doloroso que o separa de si e o dissolve no mundo e nos outros:

Tirai-me a memória ... que eu viva
num mundo mais novo a cada passo...
que eu seja para mim a descoberta!
quero-me vencido em todo o meu passado,
liberto dos destroços infundáveis
dos eus que vou deixando esmigalhados
nos caminhos escuros donde venho...
Tirai-me a consciência... que eu não saiba
o que houve, o que foi, as outras vidas...
que a vida seja apenas minha obra!⁸³

À atenção do Outro liga-se a visão do mundo e a sua presença numa construção poética que ambiciona participar na dinâmica desse mundo. A perceção do que o rodeia é um ato simultaneamente sensorial e reflexivo, fruto de uma ação individual imanente e transcendente: “Daí que a perceção implique simultaneamente a consciência da realidade e a realidade do objeto, uma dimensão geral e uma dimensão individual ou temporal”⁸⁴. A intuição aplicada à dimensão interna de conhecimento e compreensão do mundo e das obras enquanto produtos vivos da linguagem é algo que Casais Monteiro não renegava, embora contestasse a forma como essa marca

⁸² *Poesias Completas*, ob. cit., p. 31.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 40.

bergsoniana era atirada para a cena da discórdia, como uma arma de arremesso na discussão em que se envolveram intuicionistas e racionalistas. Pela *Presença*, e seu intuicionismo irracionalista, entraram nesta polémica João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, pelo positivismo e racionalismo crítico enfileiraram António Sérgio e Castelo Branco Chaves.

A *confusão* desta fase é mais no plano poético do que crítico⁸⁵, visto que, neste campo, com o tempo, as linhas mestras do pensamento de Casais Monteiro desenvolveram-se, consolidaram-se, aperfeiçoaram-se, mas nunca se alteraram na sua essência nem nas suas traves mestras. Mantinha-se a defesa cerrada das zonas recônditas do indivíduo, entrelaçamento entre corpo e espírito que no corpo habita⁸⁶, o reconhecimento da impossibilidade do intelecto em enquadrar as obras nos seus esquematismos racionalistas, e nisso aproximando-se das fontes mais avançadas da estética e dos estudos da sensibilidade, de Baumgarten a Kant, de Freud a Bergson, de Merleau-Ponty a Henri Lefebvre. O poema, como o poeta em ação, vem pois da zona mais virgem do humano, da escuridão do inexpresso para a luz da poesia, da pré-reflexão para a visão e compreensão do mundo, de um certo romantismo para uma forma própria de modernismo. O poeta visa *desflorar* o desconhecido, os recessos do ser, como se pode ver justamente no poema de *Sempre e em Fim* (1937), “Desfloramento”:

Venho das noites escuras
e aprendi a ver nas trevas
e a ler nas trevas.
Venho das noites escuras
e sei o grande soluço das sombras
e os cânticos impotentes dos peregrinos.
Venho das noites escuras
daí o meu amor imenso pela luz!
quanto mais treva era a treva
melhor eu aprendia a amar a luz do sol
e dos meus olhos sempre mais e mais abertos
a luz interior irradiando aniquilava as sombras...

⁸⁵ Cf., Vieira Pimentel, ob. cit., pp. 488 e ss.

⁸⁶ Bergson, autor de referência óbvia para os presencistas, responde às *afeções* do sujeito em relação ao mundo: “O que é uma afeção? A nossa percepção desenha a ação possível do nosso corpo sobre os outros corpos. Mas o nosso corpo, em extensão, é capaz de agir sobre ele mesmo bem como sobre os outros. Na nossa percepção entrará pois qualquer coisa do nosso corpo”. Henri Bergson, ob. cit., p. 262.

E sendo sempre noite já a pouco e pouco era mais manhã.
E cada vez mais enorme e definitiva a manhã subia
apesar da treva apesar do silêncio apesar de tudo!
O negrume da noite era uma incandescência prenhe.

A flor romântica das trevas desfolhou-se-me nos dedos.
E então nasci.
E então vi que estava nu
e alegrei-me por estar nu
enfim!
Sorvi os frutos da terra
e já não me souberam a papel impresso!
Sacudi a poeira do que me tinham ensinado
e comecei então a saber.

Sob as palavras surgiu enfim a voz
e a canção ardente da vida já não encontrou algodão nos meus ouvidos.

ah! só quem vem das trevas e das noites escuras
pode amar assim o imenso mundo do sol!⁸⁷

O poeta, nesta primeira fase, escolhe o tópico da viagem enquanto *transporte no tempo*, como bem nota Vieira Pimentel, na senda de Ruy Belo. Viagem como procura de si mesmo, num espaço interior e num espaço exterior enquanto lugares vivenciais e ontológicos de habitação do Ser. Uma necessidade de se *territorializar*, de percorrer os caminhos da verdade poética, como se vê no poema de *Confusão*, justamente intitulado “Viagem”, em que uma névoa característica da pintura dos grandes mestres impressionistas como Manet, Monet ou Degas parece estar na base da criação da atmosfera poemática; também os mesmos pintores franceses lhe servem de inspiração para a sua crítica, nesta fase assumidamente impressionista:

Da sombra dum céu noturno
caía em chuva cinzenta
um hálito de outro mundo.
vagos vislumbres de luz
quebravam raros a treva
e um medo indefinido

⁸⁷ *Poesias Completas*, ob. cit., pp. 81 – 82.

inclinava os arvoredos
– um vento frio corria.

Longos navios partiam
direitos ao mar do sonho
onde a tristeza se afoga
entre rochedos sem nome.

[...]

Nas noites de cada dia
as velas cheias de vento
embaladas nas cantigas
de muita e doida esperança
vão partindo as caravelas
do sonho que vive um dia...⁸⁸

Neste período, há toda uma ambiência romântica, até certo ponto saudosista; uma disforia decadentista e crepuscular invade os primeiros poemas, e que é bem traduzida na composição “Destroços”, que são realmente o que parece restar dessa frágil primeira obra, apesar de tudo funcionando como matriz e bússola de um percurso poético que desses pressupostos nunca se desviaria completamente:

Ficaram-me nas mãos pedaços de ideias,
de sonhos, de fantasmas...
São restos das conquistas
que minha alma fez no tempo das certezas.
São restos esfumados
abandonados
dum tempo que perdi,
dum outro que já fui...⁸⁹

Este período poético, em evolução, em *viagem*, abrange sensivelmente os três primeiros livros: *Confusão* (1929), *Poemas do Tempo Incerto* (1934) e *Sempre e Sem Fim* (1937)⁹⁰. Esta ambiência lúgubre, interior, obscura, cética, inquieta, intimista,

⁸⁸ *Idem*, p. 38.

⁸⁹ *Idem*, p. 39.

⁹⁰ Parece-nos, como no corpo do texto deixamos assinalado, que a poesia de Adolfo Casais Monteiro evolui segundo três momentos fundamentais: Um primeiro momento constituído pelos três primeiros livros (*Confusão*, 1929, *Poemas do Tempo Incerto*, 1934, e *Sempre e Sem Fim*, 1937). Apesar de uma evolução ao nível da maturidade poética entre uma obra incipiente, indecisa, como *Confusão*, e as restantes, não anula o facto de, ao longo das três obras, estarmos perante uma poesia devedora de um certo neorromantismo, sob caminhos que vão do Decadentismo e do Saudosismo até a um certo

está na base da acusação que alguns críticos lhe fazem de intelectualista, de frieza, de cortar o fio de “simpatia” com o leitor: “faltava muitas vezes aos seus versos um pouco de *respeito* e de *transigência* por um certo calor humano, faltava-lhes uma certa irradiação de simpatia, um pouco de emotividade que constitui um imponderável importantíssimo na coincidência recíproca do autor e do leitor”⁹¹. Fruto das circunstâncias históricas nacionais e internacionais, essa poesia acusada de “assaz geometrizar as suas emoções poéticas”⁹² vai dar lugar a uma poesia mais empenhada, mais virada para o exterior ou para o que no interior de uma consciência testemunhal é sensível ao que se passa à sua volta, ou no seu horizonte existencial.

presencismo programático. É uma poesia transmissora de estados de espírito indecisos, intimistas, céticos, mórbidos, estados subjetivos, individualistas, tipicamente presencistas. O segundo momento é constituído pelos três livros seguintes: *Canto da Nossa Agonia*, 1942, *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, 1943 / 1959, e *Europa*, 1946, onde perpassa uma voz de denúncia e combate, uma ideia de compromisso perante uma realidade dramática que envolve cada homem em particular e a humanidade em geral. Um terceiro momento, constituído pelos restantes três livros: (*Simples Canções da Terra*, 1949, *Voo Sem Pássaro Dentro*, 1954, e *O Estrangeiro Definitivo* 1969). Sobre esta fase, partilhamos com Óscar Lopes a opinião de que os dois últimos livros são realmente os melhores. Maturidade absoluta no domínio do poema, construção de ritmos, depuração, rigor, densidade. Penetração nas zonas sombrias do ser; a noite que se prolonga pelos interstícios do poema.

Óscar Lopes divide igualmente a obra de Casais Monteiro em três fases que designa de “ciclos”. Ao primeiro, constituído pelos três primeiros livros acima nomeados, chama “o ciclo inicial da incerteza”; ao segundo, constituído pelos três livros seguintes, acima referidos, chama “o ciclo da participação”; à última fase, constituída pelos restantes livros, vai chamar “o ciclo da integração”. Ver Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 704 – 712.

Já João Rui de Sousa adota uma divisão por cinco grandes temas, uma espécie de cortes longitudinais, visto que considera que essas características são comuns, em maior ou menor grau, a todos os livros: “será muito fácil encontrar os mesmos ‘conteúdos’ em períodos distintos”. Assim, ao primeiro núcleo chama “O rosto da diversidade”, realçando precisamente a vasta mundividência da poesia de Casais Monteiro, a que não é alheia a consequente dispersão da sua obra. Ao segundo grande tema chama “O eu central e o ‘outro’ eu”, realçando a consciência fragmentada, dividida, a procura “de si mesmo”, ou a relação dialética entre um “eu” profundo e um “eu” virado para o exterior, de índole intersubjetiva. Ao terceiro grande tema chama “A vertente confusionista”, que, como se vê, não se cinge ao primeiro livro, *Confusão*, e repercute uma “dialética de vivência pessoal” contínua, uma espécie de ‘desintegração’, de abulia, de frustração, de angústia existencial. Segue-se “Em busca da claridade”, traduzindo a obsessão da luz, da claridade, da manhã, do solar, numa luta constante contra as sombras, a noite, a escuridão. Não deixa de ser um caminho para o conhecimento, para “a clarificação da referência existencial”. Finalmente, e aqui coincidindo sobretudo com os livros *O Canto da Nossa Agonia* e *Europa*, situa “O momento de protesto”, que não deixava de estar latente ou entrevisto em livros anteriores, mas que agora se impõe com uma força decisiva em face das circunstâncias históricas com que a humanidade se defronta: conflitos letais a nível ibérico, europeu e mundial. Aqui o espírito de combate atinge “a máxima exuberância afirmativa”. Ver João Rui de Sousa, Introdução a *Poesias Completas*, Lisboa, INCM, 1993, pp. 7 – 24.

António Ramos Rosa considera igualmente manter-se uma linha temática em toda a obra do poeta, se bem que verifique um “progressivo afinamento estético” que acompanha uma evolução da relação do poeta com o mundo. De uma interioridade radical, de uma solidão de certa forma niilista e negativista o poeta, em função das circunstâncias históricas, abre-se aos dramas do próximo, que são os dramas globais da humanidade. Ver A. R. Rosa, *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986, pp. 61 – 90.

⁹¹ Guilherme de Castilho, “Algumas Notas Sobre os Três Primeiros Livros de Adolfo Casais Monteiro”, in *Presença do Espírito*, Lisboa, INCM, 1989, p. 43.

⁹² *Ibidem*.

Falamos aqui dos livros de poesia *Canto da Nossa Agonia* (1942), *Europa* (1946) e *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (1943, na primeira versão), repercutindo tragédias como a ditadura salazarista em que o país tinha mergulhado, a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial, com a consequente deflagração da bomba atómica. Desta fase poética nos ocuparemos mais detalhadamente em capítulo próprio, versando justamente essa posição de protesto e testemunhal do poeta. Os livros que se seguem a este período – cuja série começa com *Simples Canções da Terra* (1949), continua com *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (1959, 2ª edição aumentada), *Voo Sem Pássaro Dentro* (1954) e termina com *O Estrangeiro Definitivo* (1969), configuram uma terceira fase; regressa o intimismo, mas um intimismo mais amadurecido, onde a técnica poética, a seleção vocabular, o ritmo do verso e da sintaxe, as temáticas viradas para o interior do homem ou dos destinos da pátria se vão em definitivo consolidar.

Mas continuemos o percurso traçado pelo próprio poeta, visando surpreender a sua própria evolução, que é feita, apesar da sua personalidade impulsiva, de forma lenta, segura e intencional. Mas já dentro da primeira fase, constituída pelos três primeiros títulos, vão-se solidificando os processos poéticos de livro para livro; sempre a lição pessoana do fingimento, mas aqui dentro de uma radical autenticidade ou, para utilizarmos a palavra que definitivamente, e não por bons motivos, se colou à *Presença*, da *sinceridade*. Palavra fatal que os seus críticos confundiram com confessionalismo, psicologismo, umbilicalismo, sentimentalismo, o que na verdade não é o caso dos mais destacados poetas da *Presença*, a começar por Régio, e muito menos do poeta que aqui nos traz, Adolfo Casais Monteiro. Sinceridade pois, romanticamente, como marca intransferível de uma personalidade, manifestação humana individualizadora do sujeito criador. Nesta altura o poeta assume o ato poético enquanto *confissão*, não derramamento melodramático mas uma forma pessoal de expressão e reconhecimento. Vejamos o poema “Canção Doente”:

Os dedos
quase por hábito,
estendem-se para o papel,
num desejo
de *confessar* sei lá o quê!
Debalde,
lá fora a chuva

matou dentro qualquer gesto,
e por detrás da vidraça
sobre as folhas em vão brancas,
divago, sem me sentir,
a perseguir asas loucas...
Chuva de outono... que acordaste
dentro de mim e tão triste
que nem sequer sei o que seja?⁹³

A reflexão metapoética acentua-se nos segundo e terceiro livros; um ceticismo fatigado e descrente, devedor de Mário de Sá-Carneiro, e de uma certa ataraxia próxima do Álvaro de Campos abúlico, da terceira fase, parece predominar. Ainda uma saudade esbatida, um desconforto sem causa, uma vaga angústia existencial. Mas num ou noutro caso já presente o grito de revolta que se haveria de acentuar a partir do quarto livro, *Canto da Nossa Agonia*. Vejamos alguns destes pressupostos a partir destas artes poéticas presentes em “Poeta”:

O poeta: um velho em frente da desgraça.
Um pobre mutilado.
Deram-lhe uma alma, mas
tudo o mais lhe tiraram: para quê?
Poeta: o que canta para sofrer;
o que sofre para cantar; [...] ⁹⁴.

E “Mistério Revelado”:

fugazes
passam em nossos céus aves de vivas cores...
Breves
– clareira efémera! –
somem-se da vida os instantes mais altos,
indício,
murmúrio de forças ignotas,
ressoar impalpável
doutros rumos...
[...]
– ó sem-fim de asas a roçar nossas fronte! –

⁹³ *Poesias Completas*, p. 49. Sublinhado nosso.

⁹⁴ *Idem*, p. 53.

como vaga fosforescência dum eu que não somos,
ápice obscuro,
passagem
em nossos céus vagamente,
da imagem talvez daquilo que seríamos
se não nos queimasse a sombra
... de quê?⁹⁵

Raramente canta o amor, e quando o faz é, nas palavras de Vieira Pimentel, “para ratificar uma ausência, confirmar a impossibilidade de uma sua total mediação, sentir que todos os suportes são precários e instáveis”⁹⁶. No poema “A Poesia, A Liberdade, O Amor” verificamos a descrença, a impossibilidade, a fantasmagoria, a *insatisfação* decadentista. Ainda o eco, no tom, no ritmo e nas palavras, de Camilo Pessanha:

Passai, asas fulgurantes da noite...
Deixai cair o orvalho do desejo
sobre os corpos prostrados de insatisfação,
semeai os sonhos impossíveis
para amanhã no despertar de cada um,
tremeluzir ainda o calor do que não foi
e os sonhos parecerem memória de corpos abraçados...

Vinde, fantasmas das formas impossíveis,
dizei-nos que é verdade o amor,
fingi-nos a cena ideal do Paraíso,
passai, asas da noite, sombras do que somos,
asas vitoriosas do nosso corpo liberto...

[...]

Em vão os poetas cantam o amor,
que nem eles próprios sabem ler a música dos seus cantos,
nem eles próprios ouvem palpar no ritmo em que se embalam
o mar da própria vida nos búzios dos ouvidos.

Para nada sopram os sonhos visões à alma adormecida
– a grandeza não cabe nas formas frustes da comédia,
nenhum vento sopra na sala sem janelas
e as aves da noite acenam em vão, lá fora,
os sinais luminosos da outra aurora.⁹⁷

⁹⁵ *Idem*, p. 75.

⁹⁶ Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» - Tradição e Modernidade*, ob. cit., p. 503.

⁹⁷ *Idem*, p. 164.

Porém, raramente, como se disse, o poeta se perde nos meandros das relações amorosas. Um impulso de outra natureza, também de índole existencial e intersubjetiva, o impele para o Outro, uma linha temática mais intensa que tende para a denúncia, o protesto, “a superação do que até então tinha sido (ainda que nem tudo o fosse) sinal evasivo, dispersão interior, imersão na treva, certo assomo decadentista e empolamento romântico do eu”⁹⁸. Um decisivo impulso de resistência e de combate consubstancia-se nos livros, já aqui referidos, *Canto da Nossa Agonia*, *Noite Aberta aos Quatro Ventos* e *Europa*. Trata-se de uma fase *intervencionista*, em que o poeta manifesta o repúdio pelas diversas formas de violência sobre o ser humano e invoca uma alternativa mais ou menos utópica e eufórica, não longe, em certos momentos, da focalização neorrealista. Ainda que com intermitências, a partir desta fase esse tom instala-se e nunca desaparece completamente, mesmo quando o tom meditativo, crepuscular, disfórico de novo regressa. A partir de *Simples Canções da Terra*, persiste sempre aqui e ali a atenção vigilante, o impulso testemunhal – que não elide o *fingimento* ou a *expressão* enquanto formas superiores da criação e da manifestação poética – o registo da indignação ética através de uma técnica e de uma linguagem poética compatível com o mundo que o cerca opressora e violentamente. Como assinala João Rui de Sousa, há uma visceral necessidade de ir ao encontro do homem e das suas angústias, da solidariedade, “da passagem do tom monologal e solipsista ao fluir da convivência dialogante”⁹⁹.

Dessa passagem de um enlameamento no interior de uma consciência emocional e torturada para uma atitude aberta ao mundo, instaurando uma *dialogia*, para usarmos um conceito de Mikhail Bakhtine, vai estabelecer-se uma alteridade superadora e, quiçá, ontologicamente redentora. Esta intencionalidade atuante marca uma convergência de tipo sartriano entre o cidadão e o escritor, numa tomada de posição em sintonia perfeita. E não só na poesia do autor se dá esta viragem, mas também na restante obra de crítica literária e principalmente na de crítica política e social, como se vê nos textos coligidos em *Melancolia do Progresso* e, sobretudo, em *País do Absurdo*. Também neste plano Casais Monteiro se assume como um *solista*, como o denomina Óscar Lopes, relativamente às poéticas que caracterizaram maioritariamente a *Presença*. Recusa a lógica, o cientifismo da crítica, o mundo

⁹⁸ João Rui de Sousa, “Introdução” a *Poesias Completas*, p. 21.

⁹⁹ *Idem*, p. 22.

dualista, a segura dogmática das novas formas de classicismo; pretende “uma espécie de novo romantismo, uma apologia do ‘excessivo e apaixonado’, da intuição pessoal ‘mediúnica’; ‘o poeta ignora’”¹⁰⁰. A inquietação é o estado larvar do poeta, elemento básico da dimensão testemunhal, terra fértil em que a obra humana, radical e original, nasce e se desenvolve. Solo de espírito e de carne, obscuras reentrâncias do humano que nenhuma luz do inteligível é suficiente para iluminar ou desvendar, e de onde ecoam, vez por outra, ecos nietzschianos, como é patente no poema “Domínio”:

Que a tua cólera sem perdão derrube.
Não receies a violência das tuas mãos que destroem
impiedosas e cegas.
Caminha e quebra e calca sem perdão
e queima esmaga aniquila
sem tréguas!
Porque só das tuas mãos rasgadas e sanguinolentas
nascerás.
Tu: homem e senhor¹⁰¹.

A sua poesia envereda por um prosaísmo rugoso que vai além dos seus modelos mais próximos, os heterónimos pessoanos Alberto Caeiro e sobretudo Álvaro de Campos. Parece faltar-lhe, por vezes, um certo sentido do ritmo e da musicalidade própria da poesia, assim a subvertendo numa atitude deliberada de experimentação, de reação e de resistência. O valor simbólico da sua atitude vai talvez mais longe do que as próprias formas concretas em que se expressa, e não parece – como lhe apontam David Mourão-Ferreira, e até certo ponto Eugénio Lisboa – que o poeta receie a traição das palavras no momento em que mais sente a necessidade de comunicar¹⁰². Pelo contrário, Casais Monteiro, em nossa opinião, tem uma confiança absoluta em todas as palavras que sustentem o seu desejo não tanto de comunicar mas de se expressar. A elas se entrega sem reservas. Recusa a *ascese* da tradição purista, culturalista e idealista, e proclama uma outra *pureza*: “embebendo-se de pura emoção, tente a pura expressão da vida afetiva, das emoções e dos sentimentos, e reclame para si o título de *poesia pura*, já que não pretende senão uma purificação? Mas porque não concebermos uma infinidade de atitudes de pureza’ – porque as podemos imaginar em

¹⁰⁰ Cf. Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, ob. cit., p. 713.

¹⁰¹ *Poesias Completas*, p. 79.

¹⁰² Cf. David Mourão-Ferreira, *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 187.

mil sentidos, o que nos mostra que só no máximo do particular podemos conceber o puro – num tamanho particular que nem podemos imaginá-lo”¹⁰³. A poesia acompanha deste modo o ritmo agreste e rude do quotidiano, onde nem sempre o poeta dá ouvidos às canções líricas, ao perigoso ritmo do sonambulismo ou do *metro hipnótico*, nas palavras de Eugénio Lisboa¹⁰⁴. Entre o tom mais intenso do poema anterior e a abulia próxima da terceira fase de Álvaro de Campos, observem-se algumas destas considerações no espaço que medeia entre o poema “Disponibilidade”, de *Sempre e Sem Fim*, e “Ode ao Tejo e à Memória de Álvaro de Campos”, de *Simples Canções da Terra*, uma das mais significativas marcas modernista e pessoana conscientemente assumida por Casais Monteiro:

Sinto hoje vontade de escrever um poema.
Fechei todos os livros
porque o ruído dos outros me incomodava.
Afinal, talvez nem me apeteça escrever o poema.
Olho desolado as coisas em redor;
canso-me;
passeio sem dar conta os olhos pelo quarto,
escorrego em sonhos,
tropeço, ao lusco-fusco, em ecos de quimeras.
E enquanto fico,
ao lado escorre a vida sem que eu dê por ela.¹⁰⁵

Ode ao Tejo e à memória de Álvaro de Campos:

E aqui estou eu,
ausente diante desta mesa –
e ali fora o Tejo.
entrei sem lhe dar um só olhar.
Passei, e não me lembrei de voltar a cabeça,
e saudá-lo deste canto da praça:
«Olá, Tejo! Aqui estou eu outra vez!»
Não, não olhei.
Só depois que a sombra de Álvaro de Campos se sentou a meu lado
me lembrei que estavas aí, Tejo.

¹⁰³ *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 72.

¹⁰⁴ Cf. Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa do Orpheu ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 74.

¹⁰⁵ *Poesias Completas*, ob. cit., p. 50.

Passei e não te vi.
Passei e vim fechar-me dentro das quatro paredes, Tejo!
não veio nenhum criado dizer-me se era esta a mesa em que Fernando pessoa se sentava,

contigo e os outros invisíveis à sua volta,
inventando vidas que não queria ter.
Eles ignoram-no como eu te ignorei agora, Tejo.
Tudo são desconhecidos, tudo é ausência no mundo,
tudo indiferença e falta de resposta.
Arrastas a tua massa enorme como um cortejo de glória,
e mesmo eu que sou poeta passo a teu lado de olhos fechados,
Tejo que não és da minha infância,
mas que estás dentro de mim como uma presença indispensável,
majestade sem par nos momentos dos homens,
imagem muito minha do eterno,
porque és real e tens forma, vida, ímpeto,
porque tens vida, sobretudo,
meu Tejo sem corvetas nem memórias do passado...
eu que me esqueci de te olhar!
o meu mal é não ser dos que trazem a beleza metida na algibeira
e não precisa de olhar as coisas para as terem.
quando não estás diante dos meus olhos, estás sempre longe.
Não te reduzi a uma ideia para trazer dentro da cabeça,
e quando estás ausente, estás mesmo ausente dentro de mim.
não tenho nada, porque só amo o que é vivo,
mas a minha pobreza é um grande abraço em que tudo é sempre virgem,
porque quando o tenho, é concreto nos braços fechados sobre a posse.
Não tenho lugar para nenhum cemitério dentro de mim...
e por isso é que fiquei a pensar como era grave ter passado sem te olhar, ó Tejo.
mau sinal, mau sinal, Tejo.
Má hora, Tejo, aquela em que passei sem olhar para onde estavas.
Preciso de um grande dia a sós contigo, Tejo,
levado nos teus braços,
debruçado sobre a cor profunda das tuas águas,
embriagado no teu vento que varre como um hino de vitória
as doenças da cidade triste e dos homens acabrunhados...
Preciso de um grande dia a sós contigo, Tejo,
para me lavar do que deve andar de impuro dentro de mim,
para os meus olhos beberem a tua força de fluxo indomável,
para me lavar do contágio que deve andar a envenenar-me

dos homens que não sabem olhar para ti e sorrir à vida,
para que nunca mais, Tejo, os meus olhos possam voltar-se para outro lado
quando tiverem diante de si a tua grandeza, Tejo,
mais bela que qualquer sonho,
porque é real, concreta, e única!¹⁰⁶

O eco do Álvaro de Campos abúlico, exausto, cético, saturado de civilização, perpassa nos poemas da última fase, constituída pelos derradeiros três títulos (*Simples Canções da Terra*, *Voo Sem Pássaro Dentro* e *Estrangeiro Definitivo*), logo após a fase eufórica, épica, consubstanciada por *Canto da Nossa Agonia* e *Europa*. É visível o ceticismo, o tédio pós-simbolista e decadentista, o cansaço em tom crepuscular, justamente no poema “Paisagem Crepuscular”:

...Então o tempo soçobra, e o silêncio
cai sem remissão dentro de nós.

É a hora deserta.
O silêncio vela cadáveres de saudades,
e o cão esquelético de uma esperança obstinada
uiva lugubrememente na distância.

O mundo é um grande abismo escuro.¹⁰⁷

Casais Monteiro insiste num caminho híbrido entre a prosa e a poesia, trabalhando com materiais linguísticos mistos, esbatendo fronteiras. Trata-se de um certo radicalismo formal na defesa de um vitalismo empírico, de um certo irracionalismo estético enquanto marca da sua autonomia. Um sentido histórico subjaz à arquitetura do poema, um impulso vital e existencial impulsiona-o e torna-o *vivo*. Em fundo, a reflexão autotélica sobre a máquina poemática.

Casais Monteiro parece valorizar a crítica em detrimento da teorização, mas o que na verdade existe é uma conciliação. Verifica-se que em cada crítica há uma posição teórica de base que a sustenta, a mesma que sustenta o edifício poético e doutrinário¹⁰⁸. Sente uma constante necessidade de escorar o juízo de valor numa base consistente, e por isso não será de estranhar que críticos como Óscar Lopes lhe apontem uma contradição entre as efusões teóricas e a realidade prática, do ponto de

¹⁰⁶ Idem, pp. 175 – 176.

¹⁰⁷ Idem, p. 155.

¹⁰⁸ Cf. Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, ob. cit., pp. 713 e ss.

vista da produção textual: “O maior paradoxo, já o notámos: consiste no facto de, valorizando em princípio muito mais a crítica do que a teoria da literatura, aliás de acordo com o seu irracionalismo de raiz, se ter afinal preocupado quase sempre com a teorização e só a Supervielle ter dedicado um, de resto excelente, ensaio crítico-interpretativo, ou crítico-aproximativo de fôlego”¹⁰⁹.

Na verdade, apesar das naturais hesitações e mudanças de rumo ao longo da sua extensa atividade ensaística, há princípios de que nunca abdica, quais sejam o seu arreigado intuicionismo, o seu individualismo, a sua crença no carácter singular da obra de arte e da consciência criadora que a impulsiona. Ainda, a sua oposição a uma crítica e a uma hermenêutica pretensamente científicas, a um intelectualismo asséptico, desligado das realidades humanas. Escreve contra uma poesia pura – no sentido da recusa de uma poesia que não reconheça a marca humana da imperfeição – em prol de uma poesia *sincera*, não-ideológica, mas vigilante, integrando o “pecado” estético da impureza. Sobre põe na crítica e na teorização o literário ao filosófico, rejeita, como se disse, uma certa tradição classicizante de origem francesa representada por Mallarmé e Valéry; também, nessa linha, o lirismo imaculado e onnipresente de Croce ou o Concretismo brasileiro¹¹⁰. Do mesmo modo, a *mimesis*, enquanto prática realista da representação, não é aceite por Casais Monteiro como instrumento eficaz de construção poética. Acredita num certo estado mágico e onírico, deixando o Surrealismo à distância mas retirando dele um modo absoluto, até às mais remotas camadas da consciência, de estar na poesia e na arte. Considera, nessa perspectiva, empobrecedor a imitação de um presente subordinado a uma visão

¹⁰⁹ *Idem*, p. 716. Óscar Lopes deteta algumas contradições em Casais Monteiro originadas pelo seu espírito inquieto e fruto da sua abertura aos mais diversos conhecimentos. Por vezes, ressent-se da dificuldade resultante de absorção das novas teorias, ou da dificuldade de as conciliar com os seus próprios pontos de vista, extremamente arreigados e de há muito consolidados. Alguns exemplos: defende práticas e conceitos comuns aos surrealistas: “uma espécie de novo romantismo, uma apologia do ‘excessivo e apaixonado’, da intuição pessoal ‘mediúnica’; ‘o poeta ignora’, ‘a lógica corresponde a um mundo mutilado que já superamos’”. No entanto, rejeita o Surrealismo, porque, como escola, lhe parece uma codificação desse mesmo automatismo espontâneo a que afinal tende”. Rejeitando a ideia platónica, arquetípica, desincarnada, não deixa de apresentar a poesia “concebida como ‘transcrição em vozes da terra, imprecisas e incertas, duma sublimidade que transcende o poeta’, ou seja, de um ‘arquetipo platónico, e para isso tende a afirmação, doravante várias vezes repetida, de que ‘o sentido da ultra-realidade é uma característica fundamental da poesia contemporânea’”. *Idem*, pp. 713 – 714. É de realçar que uma longa atividade crítica, muita dela imediata, dirigida a determinado autor num tempo e numa circunstância determinados, dá a ver certos sintomas de incoerência que se esbatem quando tomamos a obra na sua globalidade e constatamos que, não obstante essas discrepâncias, o que ressalta é uma posição altamente unitária, coerente ao longo do tempo. A própria diversidade de um ou outro ponto diferentemente apresentado ou defendido nada mais é que a própria forma inteira, visceral, como se dedica à tarefa altruísta de *ler* e divulgar autores e a própria literatura na sua globalidade.

¹¹⁰ *Idem*, p. 718.

passadista e canónica, visto que a poesia sai do sujeito para o mundo, sendo que foi o mundo que despoletou o poema no sujeito, correlativa e dialeticamente. A vida só pode ser recriada pela arte na sua transparência ou espessura, numa plenitude que supera em muito uma noção simplificada de uma realidade extrínseca enquanto mero material a descrever pela linguagem da arte ou da literatura. Há pois uma forma complexa e dinâmica de a poesia se relacionar com o Real, não direta mas diferida, não fotográfica mas estilizada, *oblíqua*. A poesia tem uma existência autónoma, cria e modela o seu próprio mundo, mas recusar a subordinação à realidade concreta não implica que não exprima outro tipo de realidade, não só material mas espiritual e existencial, ou seja, que “exprima uma realidade à parte da realidade”¹¹¹. Tão só, como seria prática das escolas realistas, nomeadamente no caso concreto do Neorrealismo, “a poesia não pode ser usada para corresponder seja a que forma for de quantas servem ao homem para se exprimir”¹¹².

Mas se Casais Monteiro rejeita a ideia mimética da literatura, extensiva à arte, com certa frequência uma outra *mimesis* parece surgir na própria escrita poética do autor de *Voo Sem Pássaro Dentro*: rente à literalidade, próxima de um tom oralizante, pouco suave ou melódica, recusando mesmo a habitual música lírica. Parece, desde logo na sua materialidade, imitar o Real, sem mediador que não seja a linguagem nua e despojada, ela também um objeto do mundo. Como se o estético se rarefizesse ao extremo, mas ainda assim nunca saindo do plano do estético. Apresenta-se como um outro tipo de estético, se bem que já fora dos limites tradicionais do Belo como fim a atingir pela Arte ou pelo ato poético.

Casais Monteiro sente profundamente esse imparável movimento da modernidade e nem só do Modernismo: “entre a realidade e a arte não existe aquela relação de modelo e cópia, que foi durante muitos séculos um princípio fundamental da estética. Cada arte nasce de uma realidade, ou de um complexo de realidades, mas está relativamente livre perante ela, quer dizer, não lhe corresponde como um retrato ao original – nem sequer como uma prova à chapa da qual foi tirada. Depende dela na medida em que o próprio homem, e neste o artista, está condicionado pelo meio”¹¹³.

O autor de *Clareza e Mistério da Crítica*, num primeiro momento, recusa a *mimesis* e situa-se claramente enquanto poeta em pleno campo da *poiesis*, ato

¹¹¹ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 33.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Idem*, p. 34.

artesanal de criação e transformação. Mas a sua poesia intenta a representação em múltiplos momentos, exprime o fluxo do mundo com a linguagem do mundo, com a linguagem que *imita* a fala do homem comum. Vem de trás o essencial desse procedimento de representação do mundo pela expressão estética, porque o Real é sempre um real captado pela visão do que vê, recriação do exterior pela experiência estética interior. Também aqui “não é a reprodução de um real que está em causa, mas a vivência na realidade da linguagem”¹¹⁴. Digamos que nesse longo período da evolução estética, captado por Abrams, até alegoricamente, no seu *The Mirror and the Lamp*, abandona-se o *espelho* enquanto captação e reflexo de um mundo apresentado em sua exterioridade para dar lugar à lâmpada que capta a luz e a energia do exterior e seguidamente ilumina a realidade, recriando-a em sua energia transformadora. Estamos já perante uma arte não-representativa, ou num outro paradigma de representação e representatividade¹¹⁵. Procura-se um *absoluto literário*, o romantismo enquanto categoria estética e histórica afasta-se aqui dos movimentos classicistas, como posteriormente dos movimentos realistas e naturalistas, visto que o romantismo não nos leva a nenhum lugar que não seja “a nós mesmos”¹¹⁶.

Como vimos, Óscar Lopes encontra as raízes remotas do Casais Monteiro poeta no movimento romântico e ancora aí os seus conflitos poéticos fundamentais, apontando os tópicos que derivariam, segundo o crítico, dessa genealogia: “querer ir *sempre* além em busca de *outra coisa*, do distanciamento íntimo em relação *aos outros*, da incoincidência da alma com o mundo (*sonhando o que não vivo vivendo o que não sonho*), margem onde já passaram todas as boas águas, cais onde nunca os comboios param”¹¹⁷. O mesmo Óscar Lopes vê, por exemplo, em *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, “certos fios de continuidade de um romantismo nocturno à Novalis, de Pascoaes [...] do decadentismo, do Álvaro de Campos dos ‘Dois Finais de Odes’”¹¹⁸. Homem de formação e pensamento filosóficos – vertente que aflora quer no poeta quer no crítico, deixando pegadas na sua obra de um existencialismo suave na forma de ver o mundo, e o homem no mundo – defende, na esteira de Kant, uma arte *desinteressada*, e para os planos da criação e valoração estéticas um certo

¹¹⁴ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob., cit., 110.

¹¹⁵ Cf. M. A. Abrams, *The Mirror And The Lamp*, ob. cit., pp. 30 e ss.

¹¹⁶ Philippe. Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, “Avant-Propos”, in *L’ Absolu Littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 10.

¹¹⁷ Cf. Óscar Lopes ob. cit., p. 713.

¹¹⁸ *Idem*, p. 709.

intuicionismo bergsoniano, que balança entre uma realidade histórica e sensível e “um Aquém não menos absoluto, que se reveste aliás de feições diversas, senão mesmo opostas”¹¹⁹. Óscar Lopes estabelece essa dicotomia identificadora da poesia de Casais Monteiro, acentuando uma vertente sensorial, tangível, na linha de um Alberto Caeiro, e uma outra vertente mais intimista e subjetiva, instintiva e irracional¹²⁰, com algumas tonalidades que lembram Sá-Carneiro. O cerne da dicotomia referida, segundo o autor de *Uma Espécie de Música*, “consiste em pretender uma poesia que não seja nem do pensamento, nem da palavra, nem mesmo da realidade ou verdade comunicável, mas de um ser em si e, em certo sentido, trans-real, mas em pretendê-lo, não apenas pensando, falando, indigitando, como fazendo tudo isso na lógica, na sintaxe, na estilística, no sistema convencionado de sinais a que, todavia, supostamente se exime”¹²¹.

Profundamente deslumbrado pelo efêmero enquanto momento humano de revelação e epifania, daí derivando o fascínio por poetas como Ribeiro Couto ou Jules Supervielle, exímios nesta poética intimista de minuciosa atenção ao Real; mas também nisso profundamente moderno no sentido baudelairiano de que a poesia é sobretudo a transfiguração do espírito em carne, ou, hegelianamente, das ideias em matéria sensível: com formas, cores, materialidade sonora ou tátil, num processo dialético de correspondências que configuram um ato estésico num ato estético: “Baudelaire, que transfigurou o sentido da poesia, porque fez dela *a carne da sua carne*, porque era um poeta de génio, o mais genial de todos quanto a mim, deixou o fermento de todas as revoltas. Primeiro poeta para quem o mais íntimo do ser é o que importa exprimir, em que o drama de existir, em que todos os dramas se revolvem, Baudelaire inicia uma era que, mais do que de renovação, eu quero chamar de criação”¹²². Baudelaire suscita a admiração de Casais Monteiro não só enquanto poeta *tout court*, mas pela profunda coerência entre uma poesia e uma poética ou vice-versa, pela forma como entre um e outro pólo se estabelece um diálogo sistemático, um questionamento contínuo.

Também fruto da sua idade (jovem como colaborador e diretor da revista), da sua formação na só literária como filosófica, da sua abertura a novas áreas culturais e

¹¹⁹ *Idem*, 708.

¹²⁰ Cf. *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Adolfo Casais Monteiro, *Presença*, 28, Agosto – Outubro de 1929, p. 7.

geográficas – das quais se tornou em Portugal o seu divulgador mais entusiasta, analisando de forma indiferenciada tanto autores nacionais como autores estrangeiros – foi desde início o mais permeável e disponível à assimilação das novas ideias estéticas, entre elas a integração na poesia das problemáticas humanas, sociais e ideológicas do seu tempo. Recorde-se que Adolfo Casais Monteiro dá entrada na *Presença*, como colaborador, no Nº 17, de Dezembro de 1928, tinha então cerca de vinte anos, com um texto sobre Eça de Queirós; uma abordagem convincente, de resto. Foi, como se pode ver pelo estatuto do autor estudado, uma entrada com certo impacto. Desde logo, a linguagem da estética subjaz de princípio a fim à função crítica; Eça é “o grande artista” e a sua obra-prima, *Os Maias*, um exemplo do “verdadeiro ideal da arte anti-formalista¹²³”. É pois “um livro extraordinariamente mais belo” que os seus primeiros romances, demasiado ligados a um critério de *perfeição* clássica. Mas, para Casais Monteiro, a “*perfeição* é uma palavra desqualificada, desde que se descobriu, no homem como na natureza, um perpétuo jogo de contrastes e de antíteses”¹²⁴. Segue-se outra intervenção de uma atualidade que impressiona, e que antecipa em cerca de meio século muito do discurso crítico sobre o romance: “É a presença do autor como principal personagem – ainda que oculta – que distingue o verdadeiro, o mais puro romance; a mais bela arte é sempre autobiográfica”¹²⁵.

As marcas do futuro crítico que vai lançar as sementes de uma doutrinação estética peculiar, enquanto uma outra imagem presencista, está já bem presente neste artigo de estreia. O texto que se segue, publicado no Nº 21, de Junho – Agosto de 1929, é dedicado a um dos autores de culto dos homens da *Presença*, Mário de Sá-Carneiro. A poesia deste autor raro é toda ela caracterizada pela linguagem sensível e sensorial da arte e da estética: “pois na sua poesia [...] revela ele toda a gama das suas cores, e dos seus ritmos; das suas ânsias e dos seus desesperos”¹²⁶. E não só o literário, que subjaz à produção de Mário de Sá-Carneiro, é profundamente caracterizado por uma essencial plasticidade, como também essa plasticidade literária está na base da sua receção da parte do leitor. Uma literatura em que o sensível e o gnosiológico se interpenetram de forma inextricável. Acentua Casais Monteiro que

¹²³ *Idem*, *Presença*, 17, Coimbra, Dezembro de 1928, p. 1.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Idem*, p. 10.

¹²⁶ *Idem*, 21, 21 de Junho – Agosto de 1929, p. 2.

Sá-Carneiro é um poeta “de molde não clássico”, por isso, como faziam os clássicos, “não se dirige à nossa inteligência em primeiro lugar [...] é na combinação de mil elementos que procura a expressão que nos atinja – não só pela razão, ou pelos sentidos, ou pela emoção, mas integralmente, em todo o nosso ser”¹²⁷. Falando à flor da pele deste poeta não poupa nos encômios, realçando a profunda verdade interior do homem-poeta, que se transfere para a sua poesia. É assim que “o grito se faz arte” e “o poema nasce da luta do poeta com a matéria recalcitrante, espessa e informe”¹²⁸.

Num longo texto dedicado ao novelista espanhol Benjamin Jarnés, no Nº 22, de Setembro / Novembro de 1929, o seu discurso continua a manusear progressivamente os instrumentos verbais e analíticos próprios da estética, identificando primorosamente o estético com o literário. Afirma nomeadamente que “no mais íntimo da arte de Jarnés há uma inesquecível e inata delicadeza [...] artista de claro-escuro”, verdadeiro criador de “atmosferas íntimas, discretas – tons menores [...] a beleza do que não tem importância, do mínimo, do acidental, dão-na artistas assim com arte inconfundível”¹²⁹. A literatura continua a ser apresentada como um dos ramos da arte, e todo o discurso remete, de forma inovadora, para uma intencionalidade eminentemente estética, até pela forma como, sintomaticamente, funde e estabelece equivalências, no mesmo ânimo criador, entre o ficcionista, o poeta e o artista; em Jarnés, tal como tinha sucedido com Sá-Carneiro.

Casais diz desde aí ao que vem em termos de crítico e de esteta: um combate contra a anquilosada retórica, a vacuidade da palavra pela palavra, a naturalidade do dizer contra o artificialismo da grandiloquência. Mostra com nitidez qual é a sua meta e o seu método, ainda que servindo-se do novelista Jarnés: “arte sem grandiloquência. Ser poeta com as coisas ínfimas é bem mais belo (bem mais do nosso tempo, da nossa alma) que sê-lo com os grandes sentimentos, com os absolutos da emotividade”¹³⁰.

Outro texto decisivo nesta primeira fase da sua doutrinação nas páginas da *Presença* é a peça ensaística “Mais Além da Poesia Pura”, no Nº 28, de Agosto – Outubro de 1930. É também desde logo uma tomada de posição e uma argumentação em prol da sua própria prática enquanto poeta; ele mesmo o reconhece: “Parece-me que o título deste ensaio indica já a minha atitude; mais além da *poesia pura*, isto é:

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ *Idem*, 22, 21 de Setembro – Novembro de 1929, p. 9.

¹³⁰ *Ibidem.*

mais além desse novo formalismo, dessa nova concepção anti-poética”¹³¹. Casais Monteiro procura com este texto desmistificar a ideia de que a poesia moderna se caracterizaria por um formalismo e um intelectualismo supervenientes de Mallarmé, a que Valéry e seus discípulos se manteriam fiéis. Embora Casais Monteiro tenha o escrupuloso cuidado de afastar o génio *musical* de Mallarmé do intelectualismo *desumano* de Valéry.

O texto que se segue, publicado, por segmentos, nos números 31 e 32, de Março-Junho de 1931, é expressamente dedicado às Artes Plásticas, mais concretamente à pintura e ao desenho, numa abordagem à *Segunda Exposição dos Alunos das Belas Artes, no Porto*. Fala com desenvoltura da pintura e do desenho como falaria da poesia ou do romance, procurando incentivar e valorizar o talento florescente dos jovens artistas e a sua atitude de rebeldia. Agradá-lhe em Adalberto Sampaio a sua Arte cheia de “saúde” e as cores “vibrantes e sangrentas”. Já Artur Justino se destaca pela sua delicadeza, a sua sensibilidade e o seu *impressionismo*. Duarte Camarinha dá nas vistas pela sua “leveza de traço”, simplicidade, sobriedade e “sentido de plasticidade”¹³². Hermínia Medina tem igualmente um traço “leve”, e uma sensibilidade delicada, enquanto Ventura Porfírio se faz notar como retratista “inteligente”, na forma como nos consegue “traduzir a expressão humana”¹³³. De alguns outros não se alonga em considerações por falta de elementos artísticos em número suficiente.

A regularidade dos textos de Casais Monteiro na *Presença* acentua-se com a sua integração no núcleo dos diretores. As suas *Notas Sobre Poetas Novos do Brasil* acentuam e refinam o seu vocabulário crítico nitidamente estetizante, visando nas obras literárias as suas potencialidades sensíveis, estéticas; valorizando-as ou criticando-as em função de critérios de subjetividade e de objetividade. Os seus *juízos de gosto* assentam em critérios subjetivos, sem dúvida, mas também objetivos, tendo em conta a sua concepção de uma poesia moderna que respeitasse o seu tempo e a identidade profunda do respetivo autor. Procura, na senda do crítico que se coloca no plano da arte e da estética, avaliar e determinar as contribuições da inteligência mas também da sensibilidade na criação de uma obra artística. A razão acompanha a percepção em Casais Monteiro, e esta desencadeia a reflexão. A obra é sempre

¹³¹ *Idem*, 28, Agosto-Outubro de 1930, p. 5.

¹³² Cf. *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

enquadrada por uma rede de relações que extravasam o puro formalismo do objeto estético para se tornar o centro irradiador de uma complexa rede de experiências individuais e coletivas que a vão, em simultâneo, situar no mundo e fazer *transcender* esse seu mundo.

O objeto estético transcende, na época moderna, a antiga e onipotente categoria do Belo; embora não o desprezando, organiza a experiência da percepção segundo uma ordem mais vasta, eventualmente alargada a outras categorias estéticas provenientes de empiristas, materialistas, sensualistas, sensacionistas, até aos homens do sublime como Edmund Burke ou Immanuel Kant. Fiel aos pressupostos elaborados pelos fundadores da estética moderna, Casais Monteiro está consciente de que a reflexão se imbrica indissolivelmente com a percepção e a emoção, e a *faculdade de julgar* há-de ser uma operação do espírito onde agirão em uníssono a razão, a sensibilidade e o sentimento, constituindo-se deste modo uma representação mais abrangente, porque mais ampla, funda e radical. Por este prisma, analisa a poesia de Ribeiro Couto – um dos *novos* poetas brasileiros a que Casais Monteiro é sensível – que, embora possuidora de uma essencial *intimidade*, não renega, bem pelo contrário, a funda impressão “no homem do espetáculo que lhe oferece o mundo, apropriação de toda a riqueza emocional da vida pelo poeta”¹³⁴. Ribeiro Couto e outros jovens poetas do Brasil impressionam Casais Monteiro precisamente pela capacidade de atingir “a intimidade com os seres e as coisas,¹³⁵” não de forma abstrata, mas através de caminhos que partem do homem e chegam ao homem enquanto agente situado no mundo e com ele interagindo. Um essencial humanismo move pois Casais Monteiro. A poesia de Ribeiro Couto é um exemplo feliz dessa conceção; faz a síntese entre o empírico e o imaginário; é “nova e profunda” porque “profundamente vivida, com raízes na *experiência* pessoal”¹³⁶. E esta poesia *profundamente vivida* não pode deixar de constituir a marca específica que lega ao mundo uma integral existência do ser, uma *empíria* que assume o estatuto de uma ontologia. Existencialmente, na lição sartriana, o ser só é existindo. Consequentemente, nestes poetas, e neste caso em Ribeiro Couto, as palavras são matéria energética altamente sensível, portadoras de vida e de pensamento, pontos de confluência entre o mundo visível e o mundo invisível, entre uma interioridade que se projeta numa exterioridade e vice-versa. As

¹³⁴ *Idem*, 36, Novembro-Fevereiro de 1932, p. 14.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

palavras são a matéria sensível usada pelo poeta, porque “cada palavra vibra plena, viva, necessária”¹³⁷.

O grande Manuel Bandeira é o segundo dos *novos* poetas do Brasil abordados nessa fase; o efeito estético e existencial na sensibilidade estética de Casais Monteiro de versos como o que se segue é enorme: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”. Admira ainda no poeta da *Pasargada* a ausência de retórica, a poesia enquanto linguagem nua, liberta e de liberdade absoluta.

Em “O Homem Goethe”, no Nº 35 de Março-Maio de 1932, Casais Monteiro valoriza o intelectual, mas também o empírico e o estético no “homem que foi grande pela inteligência e pela sensibilidade, pela profunda experiência da vida”¹³⁸. Obra que é o reflexo, esteticamente transformado, de uma experiência subjetiva, de uma percepção dos movimentos do mundo e da vida integrados numa temporalidade subjetiva e pessoal. Uma transcendência construída na (e a partir da) imanência, porque não há vida do espírito que não enraíze na carne e nos sentidos. Desta forma, se constrói uma obra humanamente contaminada: de sombras e clarões, de cumes e abismos, porque, mesmo no labor de um génio, ninguém deve confundir “esta sede de aperfeiçoamento com a quimera da perfeição”¹³⁹.

Durante vários números da publicação, Casais Monteiro *perdeu-se* em afazeres críticos menores: algumas resenhas e polémicas agrestes. Até que no último número da 2ª série da agora *Presença*, Revista de Arte e Crítica, se despede da aventura presencista com um texto de grande profundidade crítica e reflexiva, “Poesia, Intuição e Razão”, em que procura, de forma lúcida, uma síntese produtiva dos argumentos esgrimidos por dois adversários coletivos em presença, já atrás referenciados, que se batiam por uma quimérica verdade sobre a verdadeira matriz onde assentaria a essência poética. Conflituavam os adeptos da intuição e os adeptos da razão. Uma ressuscitada querela dos Antigos e Modernos agora sob a forma de idealistas e materialistas, empiristas e racionalistas, intuicionistas e positivistas. Dicotomias, verdadeiros dualismos, que ao longo dos tempos, metamorfoseadas de formas várias, dividiram as hostes na Estética, na Filosofia e na Crítica. Aqui, Casais Monteiro encontra-se, ainda que no âmbito doméstico, perante uma corrente racionalista e intelectualista que nega a possibilidade de a arte em geral e a poesia em particular

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Idem*, 35, Março-Maio de 1932, p. 6.

¹³⁹ *Ibidem*.

saírem da esfera da razão, tendo como lema o velho dogma, retomado por António Sérgio, de que a arte será racional ou não será. No pólo oposto, uma corrente irracionalista (fundada no intuicionismo bergsoniano, e mais remotamente no tão decantado sentido interno caro a sensualistas e empiristas de latitudes e origens várias) acredita que a criação pode perfeitamente ter origem numa obscura irracionalidade, completamente espúria à esfera onipotente da razão. Casais Monteiro, ainda que colocando-se ao lado de Gaspar Simões e dos intuicionistas-irracionalistas contra o puro racionalismo de Sérgio e Castelo Branco Chaves, procura demonstrar a inconsistência de posições sectárias, embora reconheça ser difícil, numa polémica deste género, evitar as oposições clarificadoras dos campos. Defende a não exclusão de nenhuma das faculdades em questão e, pelo contrário, a necessidade de conciliação e convergência para a formulação de qualquer juízo no campo da produção e da receção estéticas. Na lição de Kant e sucessores, refere que na criação e na contemplação do objeto estético existe uma “realidade fundamental que é irreduzível à razão”¹⁴⁰. O autor está consciente de que em arte, sem negar o papel da consciência, da inteligência e da deliberação, há algo que está antes e para lá da razão ou de qualquer ordem normativa, e estas categorias lógicas e racionalistas com isso não podem, por impossibilidade, interferir. A clareza e a claridade acompanham o lado invisível e obscuro da criação, esse “analogon rationis” que perde o sentido restrito atribuído pela velha psicologia, e por filósofos como Leibniz ou Wolff, de mero instrumento sensitivo, para ser entendida como “não uma única faculdade, mas um complexo dinâmico de potencialidades, talento e dons naturais com uma ampla função de receção, de perceção e de crítica: engloba não só a capacidade de apreender e reproduzir os dados do exterior, mas também o poder de formar e apresentar novas combinações entre esses dados e ainda a faculdade de julgar e emitir apreciações”¹⁴¹. Estamos perante a compreensão das potencialidades dessa “gnosilogia inferior”, subjetiva, sensível – por oposição a uma lógica racional onde o conhecimento intelectual e científico se funda – na qual Baumgarten implanta os alicerces ainda

¹⁴⁰ *Presença*, 2ª série, 2, fevereiro de 1940, p. 110. Acrescenta nesse texto notáveis afirmações deste teor: “Reduzir a luta que se trava em nossos dias em redor da poesia a um debate entre adeptos do intuicionismo e do racionalismo é atitude demasiado simplista”, ou “Eis precisamente o que se dá nesta guerra da razão contra a intuição, na qual, contudo, se me afigura que os adversários já nem sequer conseguem salvar o esqueleto das ideias”; ainda: “Queria mostrar que em opor a intuição e a razão, como se uma à outra se excluíssem, é que consiste o grande equívoco de quase todas as especulações que se têm feito sobre o assunto”. *Idem*, pp. 10 e 11.

¹⁴¹ Adriana Veríssimo Serrão, *Pensar a Sensibilidade*, ob. cit., pp. 19 e 20.

frágeis, mas decisivos, da sua Estética. Casais Monteiro encerra o texto “Poesia, Intuição e Razão” denunciando a velha pecha racionalista que desde Platão tem vindo a explicar e a justificar a arte por aquilo que na verdade lhe é alheio, ou seja, o bem, a verdade, a ética ou a metafísica.

Casais Monteiro continua, mesmo após o fim da publicação, com marcas pessoais vincadas, a defesa dos propósitos da *Presença*, recusa uma doutrinação enquanto meio de apresentar diretrizes que condicionem a liberdade absoluta do criador e da criação, opõe-se a um compêndio de preceitos dirigistas da criação literária e estética. Opta por centrar-se na explicitação do que o espírito do movimento rejeita, deixando entrever, nessa encruzilhada, que a liberdade de criação passa também por demarcar, ainda que pela negativa, o seu território de ação. Não pretendendo traçar caminhos definitivos para a arte ou para a crítica, enuncia somente o que se não deveria fazer: uma literatura artificial, de salão, livresca, excessivamente retórica. Também desvaloriza o prolongamento de um naturalismo fora do tempo que, de resto, alguns neorrealistas, sob a capa de uma euforia militante, não tinham deixado de prosseguir. Estes, por sua vez, consideram esta posição de Casais Monteiro demasiado cómoda; uma forma de abstenção ou indiferença. Casais Monteiro, nestas circunstâncias, em resposta a António Ramos de Almeida, aponta-lhe o facto de não conseguir “que a arte seja senão uma projeção do ‘momento que se vive’. [...] Para ele, (Ramos de Almeida) a arte deve refletir diretamente o que se passa de accidental no tempo, na época em que o artista vive¹⁴²”. A uma observação de João Pedro de Andrade de que, ao contrário de *Orpheu*, a *Presença* em vez de se preocupar com a “renovação do estilo” se preocupava exclusivamente com “uma doutrinação metódica e convincente”¹⁴³, Casais Monteiro admite essa doutrinação da recusa, por assim dizer, e responde que a doutrinação não impede a defesa, tal como os de *Orpheu*, de uma renovação da linguagem e do estilo.

O autor de *A palavra Essencial* assume também que o campo da literatura foge ao historicismo, à ação reconstitutiva do pensamento histórico, como desejavam mais uma vez os adeptos do Neorrealismo e os que acreditavam na onipotência do espírito positivista. Não pode haver, portanto, para Casais Monteiro, uma relação de causalidade na reconstituição literária, o passado – como queria também, por analogia,

¹⁴² Adolfo Casais Monteiro, “Nós, os Porta-Vozes de uma Estética Subjectiva até à Desumanização”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 30.

¹⁴³ *Idem*, p. 36.

João Gaspar Simões, na esteira da obra de Freud, – não se afigura como pura causalidade da subsequente obra literária, a realidade estética e poética foge aos ditames da lógica e dos acontecimentos factuais e empíricos; a literatura é a arte de reinventar a vivência e a convivência, criando um mundo próprio:

A literatura, como já fomos dizendo, nada pode ensinar a respeito do que o homem *foi*, mas somente de como ele pode supor-se, ou de como ele se desejou. A literatura é, com uma franqueza que falta à história, mitologia. Que outros o deplorem. Pela parte que nos toca, só podemos sentir-nos contentes ao reconhecer nela um enriquecimento dos horizontes humanos, em vez de uma imitação dos seus lados mais mesquinhos. Bem sabemos que esta *linguagem* pode parecer absurda aos leitores formados num espírito estreitamente positivista, ou na idolatria do facto. Para tal concepção a literatura vale tanto mais quanto mais se *aproximar* do suposto conhecimento factual duma realidade que se trataria de recuperar. Não pode ela admitir que a literatura crie, invente, que, em suma, renove e prolongue a vida, em vez de a reproduzir. O certo é, porém, que a literatura aumenta o homem, e não é sua função realizar o inventário da experiência realizada, coisa que deveria competir às mais diversas ciências¹⁴⁴.

A recusa de simples moldes exteriores para a literatura é continuamente reafirmada por Casais Monteiro. Afirma-o para a constituição do fenómeno literário em geral e para a sua própria prática crítica e poética em particular. Os passos a seguir terão de ser sempre os da liberdade absoluta da criação poética, a renovação constante da linguagem, a criação de formas poéticas fora das regras tradicionais que vigoraram por séculos. Nessa convicção renovadora e nessa procura constante das infintas virtualidades da linguagem, se aproxima, mais do que nenhum outro da *Presença*, da lição essencial de *Orpheu*. Entre a vida e a palavra se desenrola o *drama* artístico e existencial de Casais Monteiro, frequentemente contaminado por um certo tom dramático, até na forma como sente e integra a tragédia do homem moderno, perdido num mundo desumanizado e inabitável. A própria criação afigura-se como o espaço dramático por excelência, porque o poeta sente em cada momento a própria rutura entre a palavra e a realidade; falha original mas fecunda, porque é justamente aí que o poeta age e instaura o poema, como se pode sentir em “A Palavra Impossível”:

Deram-me o silêncio para eu guardar dentro de mim
a vida que não se troca por palavras.
Deram-mo para eu guardar dentro de mim
as vozes que só em mim são verdadeiras.

¹⁴⁴ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961, p. 91.

Deram-mo para eu guardar dentro de mim
a impossível palavra da verdade.

Deram-me o silêncio como uma palavra impossível,
nua e clara como o fulgor duma lâmina invencível,
para eu guardar dentro de mim
para eu ignorar dentro de mim
a única palavra sem disfarce –
a Palavra que nunca se profere.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *Poesias Completas*, ob. cit., p. 160.

2 – A Estética e o seu percurso gnosiológico: Doutrina, Crítica, Teoria, Teoria Crítica

Quase tudo o que há de decisivo na literatura tem a sua origem nos gregos, num primeiro momento, e, numa segunda etapa, no grande romantismo anglo-saxónico, pilar inamovível que sustenta os princípios-base da modernidade estético-literária. Tal se passa com o conceito de crítica enquanto género autónomo de abordagem e avaliação de áreas específicas da arte ou das ciências. Friedrich Schlegel, um dos fundadores da moderna crítica literária, estabelece a origem da crítica em geral, e também aí fica delineada a sua natureza, nos gregos, agentes primeiros na invenção dessa forma de caracterizar, interpretar, classificar os textos literários a que tinham acesso: textos do presente ou os que do passado aí tinham chegado¹.

O romantismo alemão, por intermédio sobretudo de Schelling dos irmãos Schlegel, dá pois início à verdadeira crítica moderna, destinada a estabelecer, segundo moldes ainda idealistas, um cânone literário – e mais que literário, poético – visto que o desenvolvimento romântico da crítica, o seu decisivo impulso, está intimamente ligado à grande poesia. Antes da sua constituição enquanto disciplina autónoma, a crítica é segregada pela poesia, no sentido de que a poesia superior dispensava qualquer tipo de crítica, que sobre ela não poderia ter senão um efeito redundante ou pernicioso. Com efeito, ela inicia-se não tanto para compreender as obras existentes, as obras dos grandes poetas, mas, numa linha aristotélica, vai, através de Schelling, assumir uma perspectiva didática enquanto teoria da constituição, ou da reconstituição, da obra literária em geral. Desse ponto de vista, muito dificilmente, segundo o paradigma romântico, um autor pode sê-lo na sua plenitude sem integrar dentro de si a faceta de crítico, e nesse sentido a crítica constitui-se numa poética. Trata-se de uma crítica produtora e formadora, que visa a obra futura, mas em simultâneo uma espécie de regresso da perfeição de uma nova obra clássica, e nessa perspectiva o crítico é considerado, por Friedrich Schlegel, como um verdadeiro criador². O mesmo autor

¹ Cf. Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 191 – 192.

² Cf. Lacoue-Labarthe / Jean Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire – Théorie de la Littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, pp. 380 – 384. Schelling, nessa perspectiva de uma crítica produtora de novas obras clássicas, afirma: “Esta filosofia da arte não será senão a repetição na mais alta potência, e para aqueles que a não conhecem ainda, [...] construí-los-ei juntamente com a sua

preconiza ainda como missão suprema da crítica “o casamento mais íntimo da história e da filosofia”³, constituindo desta forma um texto outro que superasse essas duas disciplinas do saber. Num primeiro momento, a crítica, enquanto disciplina moderna de análise de áreas das artes ou do saber, releva da filosofia, e Kant, com a sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, desempenha nesse campo um papel central, ao procurar a superação da tradicional dicotomia idealismo - materialismo através da constituição de um sujeito sensível que manifesta o seu juízo de gosto num processo que, segundo Lacoue-Labarthe, é o pico da subjetividade da razão⁴. De resto, nos diferentes campos dos estudos filosóficos, estéticos, literários e outros, não raro se observa o uso indiscriminado dos conceitos referidos em título deste capítulo de forma perfeitamente aleatória, sem nenhum rigor na circunscrição dos seus âmbitos temáticos ou da sua natureza concetual ou epistémica. Segundo Barthes, “nada é mais essencial a uma sociedade do que a *classificação* das suas linguagens”⁵ – e, partindo de Mallarmé, de onde Paul de Man também parte no seu ensaio marcante “Crítica e Crise”, que a seguir convocaremos, considera que desde aí a interação da atividade poética e da atividade crítica tornou-se de tal maneira sistemática que em certos casos resultam inextricáveis. Não só um grande número de poetas e ficcionistas empreende também uma atividade crítica, como os próprios textos poéticos ou narrativos contêm uma visão crítica e reflexiva da linguagem.

Em Portugal, ninguém se dedicou até aos anos Trinta, Quarenta, do século passado, com tanto a-propósito e consistência a esse tipo de reflexão como o grupo da *Presença*, liderado pelos seus três mais efetivos diretores. É pois meritória a forma como José Régio, Gaspar Simões e Casais Monteiro consagraram o seu tempo e a sua energia criativa às tarefas, simultâneas, da crítica e da criação literárias, sem que, em alguns casos, seja detetável a qual delas concederam a primazia. Como se a distinção entre os diversos tipos de linguagens que compõem a literatura tendesse para uma certa uniformização, ou pelo menos se socorressem dos instrumentos comunicativos e retóricos comuns, visando em qualquer caso a estética e a eficácia interpretativa. O mundo, que desagua num *livro*, para Mallarmé, ou o *livro futuro* de Blanchot, não são mais do que essa primeira matéria informe que vai estar na origem das diferentes

poesia. Contento-me em nomear provisoriamente Homero, Dante, Shakespeare [...] Cervantes, Goethe”. Ver Schelling, *Philosophie de l’Art*, in *idem* p. 399.

³ Friedrich Schlegel, “L’Essence de la Critique”, in *idem*, p. 406.

⁴ Cf. *Idem*, pp. 375 – 377.

⁵ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 43.

tipologias comunicativas e expressivas. Uma vaga e ampla noção de escrita tende a uniformizar os géneros ou a dispersá-los num processo de desagregação de compartimentos e barreiras em prol de uma forma literária volátil e inclassificável que enriquece a esteticidade da linguagem⁶. Mesmo quando as duas formas não aparecem em simultâneo – como nos casos de evidente literariedade do ensaio ou da teorização inerente às artes poéticas –, cada vez se torna mais frequente a transição, no mesmo indivíduo, de escritor para crítico ou de crítico para escritor⁷.

Em quaisquer dos *actos de fala* através dos quais o escritor empreenda a sua actividade na escrita, ele trabalha sobre os materiais da linguagem tanto pela sua profundidade como pelo modo como age sobre elas em experimentação contínua, embora na crítica ou no ensaio muitas vezes essa literariedade se manifeste de tal forma diluída que se exima à identificação de um primeiro olhar.

Se a “teoria literária” parece relevar de um estudo sistemático, completo e integrado da literatura, como acentuam René Wellek e Austin Warren, precisamente na sua *Teoria da Literatura* (1948), não é menos verdade que esta vasta abrangência integraria consequentemente o “estudo dos princípios da literatura e das suas categorias, dos seus critérios e matérias semelhantes”⁸. E, por contraponto, estes conceitos opor-se-iam ao que estes dois estudiosos denominam como “criticismo literário”, que seria já não um estudo sistemático do fenómeno literário ao longo do tempo, mas uma abordagem da literatura numa perspectiva *simultânea* e situada portanto num segmento definido de tempo. Parece claro que o Criticismo⁹ ou a Nova Crítica relevam da abordagem concreta a obras específicas, a sua diferenciação das

⁶ Cf. *Idem*, pp. 43 – 44.

⁷ Refere-se aqui o conceito de escritor aplicado aos tradicionais três géneros literários por mera simplificação de conceitos e pragmática de operacionalização, visto que efetivamente o crítico é plenamente tão escritor como qualquer outro.

⁸ René Wellek / Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa – América, 1976, p. 44.

⁹ Termo que designa os novos movimentos da crítica na América, que tem como seu correspondente europeu a Nouvelle Critique, em França, e a Nova Crítica, em Portugal. Têm um efeito eminentemente prático: “Discutir teorias, métodos, instrumentos de análise é apenas adiar esse momento de verdade que é o contacto direto com a obra. Porque é a obra que, realmente, interessa e não as mil e uma possibilidades de a abordarmos pior ou melhor” afirma Eduardo Prado Coelho, que anteriormente, na mesma obra, tinha escrito que “a designação de Nova Crítica não se aplica a uma escola, mas a toda uma multiplicidade de métodos, por vezes divergentes, por vezes convergentes. O valor da noção consistirá na possibilidade de marcarmos uma linha de rutura, um corte decisivo”. Também se verifica uma nítida distinção nos respetivos métodos e formas de encarar os objetivos estéticos: “a ‘nova crítica’ (designação que não é um conceito com valor teórico, mas uma forma de apontar) corresponde a um modo diferente de encarar o objetivo estético – que desde logo não aparece como um *dado*, ao contrário do que pensa um empirismo ingénuo, mas como uma *construção*”. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, pp. 16, 23 e 91.

circunstâncias próprias em que surgiram. Aqui, o fator histórico é remetido para um plano secundário, ao contrário da “teoria da literatura” onde a integração histórica do fenómeno literário é fundamental. Esse lado prático, concreto, tendencialmente eficaz da crítica, é colocado em relevo por Antoine Compagnon ao definir o conceito de crítica aplicado à literatura: “por crítica literária, eu entendo um discurso sobre as obras literárias que coloca o acento sobre a experiência de leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras têm sobre os (bons) leitores, mas sobre os leitores que não são propriamente sábios ou profissionais. A crítica aprecia, julga; ela procede por simpatia (ou antipatia), por identificação e projeção”¹⁰.

Deste pressuposto também parte a conceção inclusiva proposta por Manuel Frias Martins de “teoria literária” e “teoria crítica”, sendo que estaríamos perante “teoria crítica” sempre que uma determinada teoria *validava o ato crítico*, e estaríamos perante uma “teoria literária” quando houvesse um estudo dos pressupostos enquadramentos do ato crítico que permitiriam, simultaneamente, um entendimento e uma validação da literatura em geral e de uma obra em particular.¹¹ Segundo o ponto de vista de autores como Raymond Jean, a crítica não vai a reboque da obra, pode inclusive antecipar uma outra obra ou as próprias obras parecerem “já conter em si a exigência do comentário que as torne legíveis”¹². Há neste processo uma vertente objetiva que passa pela compreensão das estruturas textuais em geral que subjazem ao surgimento do ato criativo e uma vertente subjetiva, que tem a ver com o juízo de gosto e o juízo de valor inerentes a qualquer apreciação de uma obra artística ou até de um fenómeno estético.

Casais Monteiro assume esta subjetividade ou, melhor, esta parcialidade, sem qualquer tipo de constrangimento, considerando o crítico tal como o poeta, na esteira do Romantismo, como os porta-vozes de uma geração: “Talvez a algum leitor pareça estranho que, dito, isto, acrescentemos ser o melhor crítico aquele que nos parece ser como o porta-voz de uma geração, o que, à primeira vista, deve parecer a negação duma coisa que se costuma ter como característica fundamental da crítica: a isenção. Ora, a verdade é que nunca existiu nenhum crítico isento, isto é, um crítico que não

¹⁰ Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p.20.

¹¹ Cf. Manuel Frias Martins, *Matéria Negra – Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 22 e ss.

¹² Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., 101.

preferisse alguma coisa. E a principal preferência é a da nossa *contemporaneidade*”¹³. Mas a clarificação rigorosa dos conceitos em si, e não só a problemática global, são uma preocupação de Casais Monteiro; já numa fase avançada da sua vida académica, e em plena maturidade da sua vida pessoal e intelectual, apresenta como tese para o concurso de livre-docência de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo a obra *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias* (1964), na qual, desde logo, procura delimitar o âmbito das diversas áreas dos estudos literários, evitando, tanto quanto possível, a sua ambiguidade e confusão.

Quer a teoria, quer a crítica, quer a técnica de abordagem das obras literárias se dirigem habitualmente da teoria para a obra, como se estabelecessem *a priori* as regras às quais a obra teria de adaptar-se, o que muito contraria a ideia de Casais Monteiro sobre a função da crítica. Para ele a obra não é redutível a nenhuma espécie de constrangimento, visto que é em si o exemplo máximo de originalidade e liberdade. A crítica literária deve ser fundamentada, para Casais Monteiro, na estética, visto que a obra de arte literária participa de uma identidade estética tal como outro qualquer ramo da arte. Não se justifica, portanto, para o nosso autor, a separação processual entre o estudo da obra literária, da obra plástica ou da obra musical: “Desde sempre considereei extravagante a ausência de um nexo evidente entre a maneira como na estética se tratava de problemas gerais referentes a todas as formas de criação estética, e o estudo dos problemas da literatura quando feito por autores que não cuidavam de fundamentar naquela disciplina as suas observações críticas”¹⁴. Através da sua tentativa de clarificar a confusão ou a ambiguidade à volta dos conceitos de teoria da literatura, de crítica pura e de estética literária, Casais Monteiro visa, na opinião de Eduardo Prado Coelho, “afastar todas as estéticas literárias que se dirigem da teoria (da ‘ideia’) para a obra de arte (para o ‘real’), e não da obra de arte para a teoria. O

¹³ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961, p. 63. A posição de Casais Monteiro praticamente manteve-se intacta ao longo da sua vida literária, muito embora a tenha complementado e afinado ao longo da sua carreira académica, no Brasil. Se observarmos os três pontos nucleares da chamada Nova Crítica, expostos por Eduardo Prado Coelho, veremos que Casais Monteiro diverge dos dois primeiros e adapta, de forma muito própria, o terceiro à sua atividade teórica e crítica: “Fundamentalmente, caracterizam uma ‘crítica nova’ três aspetos essenciais: valorização do texto como materialidade significativa; utilização das ‘ciências do homem’ não só no plano metodológico (pela transferência vigiada de conceitos), como no plano do discurso (pela elaboração de linguagens com maior capacidade integrativa dos textos criticados); e reflexão teórica, concebida como capacidade de uma teoria se retomar em cada momento a si mesma para se reformular criticamente num processo incessante. Trata-se, acima de tudo, de *ler o texto*, isto é, de revelar a multiplicidade dos seus códigos, a pluralidade das suas relações significativas e a infinitude do seu movimento significativo”. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., pp. 17 – 18.

¹⁴ *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Lisboa, INCM, 1984, p. 13.

que Casais Monteiro verifica é que a tendência teórica e especulativa se opõe a uma tentativa prática e técnica, mas que ambas são incapazes de considerar a obra na sua especificidade. A solução proposta é a de aceitar-se, francamente, aquilo a que a designação de Teoria da Literatura sugere e considerar o seu estudo como um campo de investigação específico, cujas ‘leis’ será necessário procurar e determinar a partir da própria obra literária”¹⁵. Além do mais, haveria que preservar sempre a *opinião* livre e pessoal sobre as obras, enquanto condição indispensável à plena expressão do juízo de gosto, completamente irreduzível a constrangimentos de ordem científica propugnados pelos teorizadores das *novas críticas*: “os defensores da crítica científica esqueceram-se de nos dizer o que devemos fazer à opinião. Deixar de a ter? Admitamos que emitir opinião não seja crítica. Então o que é? [...] Quer dizer, o crítico científico deixa-nos perante um vazio: entre a sua pesquisa de elementos e os tais devaneios parece haver um deserto! Claro: é muito mais fácil ridicularizar devaneios, do que mostrar – como ele devia mostrar – que não se pode ter opinião sobre uma obra literária”¹⁶. Para Casais Monteiro, a Teoria da Literatura deveria por

¹⁵ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 195. Acresce ainda a genuína desconfiança de Casais Monteiro nos grandes sistemas, nas grandes teorias visando a compreensão das obras. O homem, e a sua visão criadora, sobrepunha-se para ele a todo o tipo de constrangimentos previamente apresentados, ou apresentados enquanto regras a obedecer. Soma-se a isto a constatação do facto de que a verdadeira crítica, entendida como caminho pelo espaço virgem da obra, jamais obedece ou se integra em qualquer teoria que a circunscreva ou limite. Fundamentalmente empírica, experiencial, a crítica supera a teoria, e o homem crítico, renovando uma e outra vez a sua ação crítica, ocupa o topo da pirâmide no desvendamento dos sentidos da obra: “O nosso ponto-de-vista acerca da crítica não se baseia numa teoria, mas na verificação de dois factos: primeiro, que a *grande crítica* nunca se integra em qualquer teoria sua contemporânea sobre a crítica; segundo, que, existindo essa grande crítica, é absurdo ignorá-la como exceção. [...] A existência de grandes críticos importa mais do que quaisquer teorizações, mesmo quando se devam a eles próprios. Quer dizer, é na crítica que eles *fizeram* e não na teoria por cada um possivelmente formulada que devemos procurar o espírito da crítica, e mesmo o seu método, se a tal se pode aspirar – e nada impede que se ponha tal hipótese. De forma equivalente, não importa qualquer teoria que apenas revele aspirações e suposições, formuladas independentemente da própria atividade crítica, ou simultânea mas contraditoriamente com ela. A crítica não vive de intenções – e é nestas que afinal se resume toda a teorização que se presume de científica”. Ver *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 78.

¹⁶ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit. p. 157. No fundo, Casais Monteiro prefere sistematicamente a compreensão à explicação no estudo das obras literárias. Teme maculá-las, destruí-las, profaná-las. Recusa pois a desconstrução da obra, prefere aceitá-la como um *dado* a psicanalisá-la, a manipulá-la mesmo através de um processo construtivo. Sobre esta temática, Eduardo Prado Coelho, precisamente num texto crítico sobre *A Palavra Essencial*, defendendo o conceito mais amplo de interpretação, num âmbito hermenêutico, critica-o nestes termos: “Em primeiro lugar, a *explicação* de uma obra corresponderá a *todo* o trabalho de leitura ou será apenas um momento ou elemento desse trabalho? Casais Monteiro inclina-se para a primeira hipótese, que me parece inaceitável. É preciso salientar bem que explicar uma obra não é *reduzi-la* a ‘uma realidade inferior’, mas *articular* a prática artística que a produziu com as restantes práticas da estrutura social. [...] É fácil retorquir às objeções de Casais Monteiro contra a explicação com esta verdade simples. Não há compreensão sem explicação, e vice-versa. Importaria demonstrar (mas não agora) que compreensão e explicação não são apenas duas *fases* da análise literária ou mesmo duas *orientações* metodológicas *distintas*, mas, sim,

consequência delimitar os diversos campos de investigação, partindo das obras em concreto e a elas especificamente adaptar os seus instrumentos de estudo e de análise. E, para piorar a situação, é integrada a Teoria da Literatura no plano geral da Estética, aplicando abstratamente as regras gerais do Belo à obra literária em concreto:

Não é meu propósito recusar a legitimidade de uma investigação pura, digamos assim, sobre o Belo; está fora de questão o seu interesse para a elaboração de conceitos estéticos em geral. A verdade é porém que tal legitimidade deixa de existir a partir do momento em que já não estão somente em causa as ideias estéticas, mas as obras da arte e da literatura, e a estética passa de reflexão sobre a abstrata ideia do Belo, a norma aplicada ao ‘fazer’ das obras concretas; e veremos como isso nos explica que as poéticas, as retóricas e as preceptísticas venham a mostrar uma ambivalência da qual resulta que, ao analisar as obras, elas estejam na realidade dando normas sobre elas, pois que o seu ponto de apoio não poderia ser um concreto cuja noção ainda está por surgir¹⁷.

Após a rejeição por parte de Casais Monteiro da psicanálise e da filosofia bergsoniana no estudo do literário (o que não quer dizer que, na prática, isso tenha verdadeiramente acontecido no segundo caso), adotadas por Gaspar Simões, em certa medida o mesmo se passa agora com a aplicação dos métodos reputados de científicos ou derivados das outras ciências aplicados indiscriminadamente às obras literárias. O seu ceticismo advém da radical identidade de cada obra e da radical individualidade do respetivo autor, impedindo assim qualquer hipótese de aí serem aplicados métodos globais e leis gerais. Também aqui apreende a lição das fontes: ao Platão idealista, conceptualista, da pura inteligibilidade, prefere Aristóteles, mais *de pés fincados na terra*, mais próximo das coisas do mundo e dos reais problemas dos homens e “o primeiro a ter dado valor à obra por si própria”¹⁸. Casais Monteiro é um puro rebelde na recusa de dogmas, e por ser essencialmente antidogmático, apesar da sua força elocutória, nunca coloca na sua crítica e na sua teorização taxativamente as questões, deixando sempre uma porta aberta para a chegada do inesperado, do que possa desconhecer, demonstrando por essa via o seu ceticismo para com sistemas de crítica que “pretendem esgotar a totalidade do seu campo de ação, ser últimos e definitivos, e

dois *elementos* de interpretação que se articulam complexamente na prática crítica”. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob., cit. p. 183.

¹⁷ Adolfo Casais Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Lisboa, INCM, 1984, p. 14.

¹⁸ *Idem*, p. 16. Numa síntese de Eduardo Prado Coelho, o sentido da reflexão de Casais Monteiro tende sistematicamente para o anti-idealismo “valorizando-se Aristóteles, teórico do fazer, em prejuízo de Platão, teórico da essência”. Ver “Adolfo Casais Monteiro: Arte e Impersonalidade”, in *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 196.

aplicação de um único princípio sob uma única forma. Ora, a realidade mostra-nos precisamente que a literatura não cabe dentro de um único tipo de interpretação. Isso, pelo menos, nos ensina a história da crítica, e já não é pouco!”¹⁹. Neste sentido, Casais Monteiro defende uma crítica livre das peias teóricas que iriam afetar a compreensão global da obra, sempre múltipla, inapreensível a processos rígidos e subordinados a determinados esquematismos teóricos:

Eis porque a evolução da crítica deve mais, afinal, a filósofos e artistas, do que aos seus *profissionais*, incluindo os maiores. Àqueles importam mais as obras do que as teorias. Importa-lhes mais conhecê-las, no que cada um tem de específico, do que possuir uma teoria que dê *explicação* para todas. O filósofo e o artista podem ter perante a obra literária uma liberdade que lhes permite ir mais fundo na sua compreensão, exactamente porque estão menos sujeitos a querer provar seja o que for acerca dela, ou melhor, à custa dela”²⁰.

Sistematicamente, a crítica de Casais Monteiro visa as mesmas premissas em que assenta a sua obra poética, se bem que a simbiose entre o postulado crítico e a prática poética em muitos dos seus livros não passe de intenções não concretizadas, o que vem comprovar o próprio pensamento do autor sobre a poesia como forma de arte que foge a todas as tentativas de a sistematizar, de a aprisionar em qualquer tipo de regras ou esquematismos. Estamos perante um ato radical de liberdade do criador cujo efeito a ele mesmo escapa²¹.

¹⁹ *Clareza e Mistério da Crítica*, p. 71. Ainda na sequência da leitura crítica de *A Palavra Essencial*, Eduardo Prado Coelho, apesar do que o distancia de Casais Monteiro, sublinha-lhe um traço nítido e criticamente identitário: “Falar de poesia sem descambar nessas melopeias lírico-patéticas com que tantos nos brindam é já proeza de mérito. Com Casais Monteiro, o leitor mais exigente pode ficar descansado”. Ver Eduardo Prado Coelho, “Adolfo Casais Monteiro: Literatura e Cultura”, in *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 181.

²⁰ *Ibidem*. Vemos que, como Óscar Lopes muito bem deteta, Casais Monteiro nunca perde de vista a categoria da poesia na crítica e na análise literária. É como se protegesse vigilantemente a obra de agressões analíticas e a deixasse levar no êxtase poético. Na senda de Vico e Croce, estabelece a distinção entre poesia e literatura, considerando aquela não só uma criação literária mas uma forma de estar na vida, de ver o mundo, e por isso também uma forma de se ler a si mesmo. A poesia enquanto forma suprema de ler a poesia. Casais Monteiro considera desde logo a crítica como necessária para a própria evolução das diferentes espécies de criação estética, embora a sua função e natureza permaneçam indefinidas e de fronteiras voláteis: “Se, portanto, a crítica se impõe como necessária, não há dúvida que esta necessidade nunca obteve senão, digamos assim, uma satisfação de compromisso – o seu estatuto permaneceu por estabelecer, nas sucessivas ilusões de lhe criar raízes fora do seu próprio terreno”. *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 48.

²¹ Dado o percurso circular, centrípeto, não nos parece possível, nem sequer pertinente estabelecer divisões nítidas no percurso de Casais Monteiro, como não é fácil, aliás, as mesmas delimitações na sua obra poética, como noutro espaço se dá conta. Estudiosos da sua obra como Óscar Lopes, João Rui de Sousa ou António Ramos Rosa confluem neste tópico crítico. Contudo, Vieira Pimentel, que não estabelece subdivisões cronológicas na obra poética e entra nela ao “acaso”, subordinando o seu percurso analítico ao tema inicial da *viagem*, considera a obra crítica, embora sinuosa, estruturada, num primeiro momento, de acordo com dois grandes eixos: o da “poesia” e o da

A teoria crítica surge em simultâneo com o juízo estético, integra um juízo estético a emitir por um indivíduo munido de determinadas ferramentas teóricas e cognitivas acerca de determinada obra. Tanto mais que, como considera Silvina Rodrigues Lopes, “cada texto constrói alegoricamente a sua própria teoria, mas essa construção é apenas um dos efeitos da leitura (que implica códigos, convenções, realidade histórica), sendo o outro efeito a ilegibilidade, que perturba a suficiência da teoria original e constitui também um apelo à teoria”²². Se a teoria literária, ou a teoria inerente a qualquer outra forma de manifestação artística, se caracterizaria pela sua *força inclusiva*, a teoria crítica, debruçada igualmente sobre qualquer forma de expressão artística, caracterizar-se-ia por uma *força discriminativa*²³.

Num prefácio a uma obra fundamental na teoria e crítica literárias, com o significativo título de *A Resistência à Teoria* (1989), de Paul de Man, Wlad Godzich procura esclarecer a confusão que se tem gerado na relação entre estes dois termos (teoria e crítica), mas também clarificar a própria circunscrição do termo *teoria*, numa

“poética” ou da “crítica”. Casais Monteiro, em estudos marcantes, como o realizado sobre a obra de Sá-Carneiro, verifica até que ponto este poeta é exemplificativo do movimento moderno, nas suas virtualidades e contradições. Simultaneamente, projeta-se a si mesmo na visão que exprime deste autor, numa conclusão óbvia para o leitor que é a de Sá-Carneiro ter sido um dos seus mestres, não o maior, mas talvez o primeiro. No “excesso” característico desta obra e deste autor se simboliza ou alegoriza o movimento modernista: complexo, múltiplo e contraditório. Num segundo momento, Vieira Pimentel estabelece três pontos, considerados nucleares da fase posterior da sua obra teórica e crítica: “a) Relações entre ‘leitor mediano’, código literário hegemónico e texto literário moderno; b) O ‘moderno’ como espaço de contestação do ‘tradicional’, e o que nele há de morto; c) A necessária e dialética correlação entre o que é de sempre e o que é de hoje (um hoje que obviamente pretende alçar-se a esse ‘sempre’ tutelante). Trata-se da abordagem do problema da percepção poética, subordinada à “tradição da rutura” que caracteriza o moderno, para usarmos uma terminologia de Octávio Paz. Ver *Los Hijos del Limo*, ob. cit., pp. 15 – 38. Ainda o problema do clássico, do que é uma obra clássica ou da classicidade; problemática que foi uma das preocupações dos três diretores da *Presença*, sem exceção e que ao tema dedicaram textos marcantes”. Ver Vieira Pimentel, *A Poesia da Presença – Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987, pp. 567 – 572.

Óscar Lopes sublinha os temas de sempre do seu ensaísmo, que, segundo o autor de *Entre Fialho e Nemésio*, se destina a valorizar a crítica e a poética. Esses tópicos são resumidamente a oposição ao entendimento da poesia como conhecimento, própria do pensamento de Valéry ou de António Sérgio; a recusa do platonismo ou do neo-platonismo idealizante e seus avatares; a plenitude da vida como matéria artística na senda de Charles Du Bos; a recusa da crítica explicativa, bem como das suas pretensões científicas; a recusa marxista e neorrealista de um entendimento da arte como reflexo da vida social, ou o resultado das estruturas de produção ou qualquer outra visão ‘realista’ da arte; pelo contrário, mantém-se fiel até ao fim no espaço filosófico e crítico do irracionalismo e a uma “distância prudente do surrealismo”. Crê no intuícionismo como um caminho ‘vivo’ para ‘ler’ a obra literária. Em síntese, a permanência dos seus “temas dominantes a desdobrar-se, aos ziguezagues, desde os primeiros textos em *Presença* aos que resultam do seu magistério universitário brasileiro, desde os anos de 50, apresentam um interesse geral. Desenham uma linha de pensamento”. Ver Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 713 – 718.

²² Silvina Rodrigues Lopes, ob. cit., p. 485.

²³ Cf. Manuel Frias Martins, *Matéria Negra – Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, ob. cit., pp.29, e “Teoria Crítica”, Verbete, Dicionário de Termos Literários, org. Carlos Ceia, ISBN, <http://www.fcsh.unl.pt> ob. cit., pp. 4 – 6.

abrangência tanto quanto possível atualizada. De registrar, do ponto de vista da genealogia da palavra e do conceito, que *teoria* vem do verbo grego *theorein*, que significava uma série de ações com um forte sentido prático, pragmático, concreto: nomeadamente observar, contemplar, inspecionar, analisar. A teoria, como se vê, além de uma *praxis* apresentava na sua origem uma *aesthesis*. Assim, a teoria tinha na antiga Grécia um sentido não só estésico mas jubiloso, tratava-se não só de captar e contactar a beleza por intermédio dos sentidos, mas, reflexivamente, de a processar, de a avaliar, enquanto a mera *aesthesis* se referia simplesmente à receção pura e simples das impressões exteriores; também agradáveis, deve acrescentar-se. Na base de uma teoria há na verdade uma *praxis*, e uma *praxis* para ser eficaz e produzir resultados deve ser superintendida por uma teoria compatível²⁴.

Teóricos como o britânico John Ruskin convocam também o termo *theoria* enquanto grupo especial de indivíduos que pessoalmente ostentavam o título de “theoros” e no seu conjunto constituíam uma entidade coletiva designada por “theoria”. Esta designava portanto a capacidade que indivíduos altamente habilitados tinham para atuar em assuntos políticos especialmente melindrosos ou, nos processos penais, em atestar as ocorrências, sendo esses testemunhos tomados em conta nas decisões judiciais. Já essas mesmas perceções, se realizadas e apresentadas por indivíduos normais, sem o estatuto dos anteriormente referidos, em nada contribuíam para as decisões finais do tribunal²⁵. Há pois uma original e essencial autoridade daquele que teoriza ou do que produz uma teoria, distinguindo-se, dicotomicamente, da *praxis*. Usamos hoje-em-dia o termo teoria “com o sentido de um sistema de conceitos que visa dar uma explicação global a uma área do conhecimento, e opomo-lo a *praxis* em virtude do facto de se tratar de uma forma de conhecimento especulativo”²⁶. Respeitando o seu sentido originário, temos que o crítico é uma instância mediadora entre um acontecimento original, que ele observa e caracteriza, e um determinado número de recetores a quem o crítico dá conta da sua visão do acontecido. Sendo uma visão pessoal, não pode deixar de ser portadora das marcas identitárias do sujeito que vê e, do seu próprio ponto de vista, dá a ver. O discurso surge num determinado espaço e num determinado tempo, por um indivíduo

²⁴ Cf. Wlad Godzich, Prefácio a *Resistência à Teoria*, de Paul de Man, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 13 – 15.

²⁵ Cf. *Idem*, pp. 11 – 13.

²⁶ *Idem*, p. 14.

especialmente preparado e implantado nesse mundo, por isso há uma *deíxis* que não pode deixar de contaminar o discurso crítico na exposição verbal do destinador ao seu destinatário. Ao contrário do que inicialmente a linguística fazia crer, ao apontar a função unicamente *indicatória* da *deíxis*, esta não é um puro mecanismo para situar a referencialidade, ela adere às próprias circunstâncias em que ocorre o discurso, o “eu torna-se vós quando vos dirigis a mim e aqui torna-se ali, etc²⁷”.

Toda a teoria, segundo Paul de Man, é uma forma de ação de a linguagem, colocando-se esta na base de todos os exercícios teóricos, críticos e doutrinários; uma contínua forma de a linguagem se debruçar sobre si mesma, suplantando os próprios problemas por ela colocados. No fundo, “é a resistência da linguagem à linguagem que fundamenta todas as outras formas de resistência”²⁸. Na base da teoria está a sua sistemática autocrítica, um processo de conhecimento dialético em constante afirmação e negação, visando novas formulações sintéticas. Há em Paul de Man uma ideia pedagógica concretizada no âmbito da instituição universitária sobre a produção crítica e, sobretudo, teórica. Deste pressuposto se aproxima a Nova Crítica portuguesa, mais matizada apesar de tudo, que, pela voz de Eduardo Prado Coelho, lhe atribui um carácter de certa forma profissional, essencialmente teórico; crítica não empírica, embora também não “tecnocrática”. E põe em relevo uma dinâmica metacrítica que em cada momento se interroga, se questione e questione a própria teoria que lhe está subjacente:

Entendo, e considero mesmo decisivo, que a crítica se situa no prolongamento de uma atividade pedagógica, e que, entre nós, ela deverá ter sempre em conta a urgência didática que a condiciona. Vejo muito bem que a crítica deve, fundamentalmente, servir as obras para que deseja chamar a atenção, facilitando os rumos da leitura, balizando os percursos necessários para a inteligência dum texto. Mas não concebo uma crítica que, embora aceitando esta situação de iniciação à cultura criadora, não ponha, em cada instante, em causa a própria noção de cultura. Está certo que se ensine a ler, que se explique as obras, que se divulgue as chaves interpretativas – mas nem a existência da cultura, nem o ensino dela, me parecem como evidências indiscutíveis. E por isso só compreendo a crítica e o ensino como atividade onde permanentemente se joga o sentido de tudo, da obra que se critica e da literatura que se ensina – como teoria em ato e revolução²⁹.

²⁷ *Idem*, p. 17.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 28.

Como escreve Antoine Compagnon, no mesmo sentido, “o objetivo da teoria é derrotar o senso comum. Ela contesta-o, critica-o, denuncia-o enquanto série de ilusões – o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história, o valor – das quais lhe parece necessário começar a libertar-se para poder falar de literatura. Mas a resistência do senso comum à teoria é inimaginável”³⁰. Teoria e resistência são impensáveis separadamente, como observava Paul de Man, esse obstáculo sistemático é aliás uma condição de fortalecimento da teoria: “quanto mais lhe resistirem mais ela floresce”³¹.

Este *senso comum* é partilhado pelos principais agentes do processo artístico e criativo, pouco interessados em submeterem as suas obras a esquemas lógicos e racionais que de alguma forma as limitariam ou desumanizariam. Casais Monteiro é, como já se viu, um cético em relação às soluções propostas pelas diversas teorias da literatura ou da estética, acredita que a obra de arte é irredutível à mediação teórica (chame-se ela ciência, sistema, método, verdade), dela desconfia e por isso a recusa, acreditando que é essa também a posição dos verdadeiros criadores: “o criador fia-se mais facilmente na comunicação do que no entendimento; para ele, as virtudes essenciais do artista são um fenómeno que conhece pela sua própria experiência, e não precisa de recorrer a um método, a uma verdade, a um sistema, para ir ao encontro daquilo que realmente impõe uma obra à nossa admiração”³². A crítica não se confunde portanto com a teoria, segundo o pensamento crítico de Casais Monteiro, opõem-se mesmo. Já na Nova Crítica essas vertentes complementam-se numa relação correlativa indivisível. Em qualquer dos casos, não se confunde com o ensaio literário, embora se intersetem e atuem no espaço comum da linguagem e da obra literária. Distinguem-se nos pressupostos, no tipo de linguagem, na dimensão e nos seus

³⁰ Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 277.

³¹ Paul de Man, *A Resistência à Teoria*, Lisboa, edições 70, 1989, p. 41.

³² Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 85. Fundamentalmente, Casais Monteiro deixa-se guiar pela intuição num questionamento constante da literatura. O ser impulsivo que subjaz à obra poética é o mesmo que está na origem dos seus textos críticos e ensaísticos. A autenticidade do escritor é pois o elemento comum que preside às duas formas de expressão. Depois, o seu estilo e sobretudo a sua idiossincrasia fizeram com que a sua obra crítica e poética nem sempre tivesse sido aceite de forma pacífica ou sequer empática. De Eugénio Lisboa a David Mourão-Ferreira, de Jacinto do Prado Coelho a Gaspar Simões, naturalmente, referiram-se-lhe em termos ácidos. Gaspar Simões fala da sua “caprichosa agressividade. Polemista, até quando parecia menos oportuno usar da polémica, improvisador, até quando o tempo lhe bastava para não ser, inconsequente e atabalhoado, crítico apressado e espírito confuso”. Ver Adolfo Gaspar Simões, *Crítica V – Críticos e Ensaístas Contemporâneos (1942 – 1079)*, Lisboa, INCM, 1983, p. 674. Jacinto do Prado Coelho sublinha o carácter interrogativo da crítica de Casais Monteiro, embora aponte “incoerência” a uma crítica “subjetiva, temperamental, volúvel, por vezes apressada, impulsiva, animada quase sempre por uma vocação polémica”. Ver Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 265.

objetivos e natureza. Jorge de Sena afirmava corrosivamente que “a crítica também não é ensaio literário, embora os críticos sejam muito atreitos ao desenvolvimento destes embriões voluntários ou involuntários, nomeadamente dos últimos para fazer pirraça aos autores”³³. Eduardo Prado Coelho, por contraposição, até certo ponto, considera que “a ‘nova crítica’ é, simultaneamente, *mais teórica e mais concreta*”³⁴, e acrescenta em desfavor da crítica tradicional: “a reflexão teórica não impede, mas, pelo contrário, suscita o rigor da análise, e, em contraste com a crítica tradicional, que parece pairar sobre a obra, contornando-a, nós vemos a ‘nova crítica’ empreender verdadeiras leituras exaustivas”³⁵. Tem de aceitar-se o muito que há de acrítico na forma como os críticos tradicionais (neste caso “tradicionais” por contraposição aos da Nova Crítica) ou os críticos intuicionistas rejeitavam tudo o que de novo surgia no plano dos estudos linguísticos e literários, embora alguns, como era o caso de Casais Monteiro, o fizessem por convicções profundas e em nome da forma quase mística como endeusavam a obra de arte, completamente irreduzível, na sua opinião, a desconstruções de toda a ordem, ou tomada enquanto cobaia, segundo eles, para teorias espúrias ao carácter imponderável do sentido ou dos sentidos que dela inesgotavelmente emanavam:

Cremos bem que a *paixão de explicar* é o maior adversário do *são juízo*. Porque, para explicar, recorre-se em geral ao passado. Para interpretar o livro ou a pintura que surgem como novidade, vai-se buscar ao passado a bitola com que se avaliem. Fica assim de fora um elemento fundamental: nós próprios, isto é, o presente que essas obras e nós somos. Julgadas em função de uma coerência histórica, como desenvolvimento, como continuação, elas deixam assim de nos aparecer na perspectiva que para nós não pode deixar de ser a principal, quer dizer, a que oferecem quando vistas segundo os nossos próprios olhos³⁶.

Antoine Compagnon, por sua vez, considera, numa posição intermédia, que embora a teoria integre a sua verdade a “realidade literária não é inteiramente teorizável”³⁷. Desenvolvendo a questão sob o prisma dos textos literários, concluiu que após os acontecimentos de Maio de 68 a teoria adveio uma espécie de contra-teoria ou um *contra-discurso*, visto que funcionava segundo um prisma de negatividade e por isso a

³³ Jorge de Sena, “O Poeta Casais Monteiro” in *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 41.

³⁴ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 18.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 38.

³⁷ Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, ob. cit., p. 278.

teoria propriamente dita era uma forma de *resistência* a si mesma³⁸. Consequentemente, não se pode duvidar do dinamismo intrínseco da teoria, questionando-se, recusando-se na medida em que recusa o estabelecido. Se a teoria não tem soluções definitivas para a realidade complexa de ordem estética e literária, tem pelo menos a vantagem do sistemático questionamento de todas as componentes da obra, obrigando a refletir sobre ela no sentido da renovação literária, artística e crítica³⁹. Como o próprio termo indica, a *teoria*, enquanto sistema organizado de conceitos, que propõe uma visão de conjunto e uma explicação para todas as complexas componentes de uma área do saber, opõe-se, como foi dito, ao senso comum e à *praxis* entendida como ação pragmática sobre essa mesma área, visando produzir determinados efeitos práticos. Ou seja, uma teoria subentende uma *praxis*, existe em função dela, e esta por sua vez contém em si os elementos que justificam a teoria, pressupõem as suas linhas condutoras, as suas estruturas organizativas.

Deslocando o conceito de teoria para o campo dos estudos literários, estamos verdadeiramente perante uma teoria da literatura ou do discurso literário quando um discurso intencionalmente elaborado e diferenciado se afasta da linguagem ordinária, vulgar, e das ideias transmitidas pelo senso comum sobre o assunto em questão. Antoine Compagnon circunscreve o problema dizendo que há “teoria quando as premissas do discurso ordinário sobre a literatura deixaram de ser aceites por si mesmas, quando são questionadas, expostas enquanto construções históricas, enquanto convenções”⁴⁰. As teorias contêm em si o gérmen da mudança, do questionamento, da metamorfose. Inicialmente, no campo dos estudos literários, a história da literatura estava muito próxima da teoria da literatura propriamente dita, num momento em que o discurso literário se libertou da velha retórica; se bem que, ainda segundo Compagnon, com a integração da história literária nos currículos académicos a teoria teria perdido a sua força de subversão, de questionamento e de renovação interna, condição básica de qualquer teoria que se quer possuidora duma

³⁸ Cf. Idem, pp. 14 – 16. Remeto neste contexto o termo *resistência* para a forma como é utilizado por Paul de Man no seu *A Resistência à Teoria* (1989), em que fazendo a homologia entre a teoria e a leitura defende precisamente esta ideia de *resistência* a uma leitura ou a uma teoria como incorporando em si os mecanismos de uma outra teoria. Entramos pois numa dialética em que o confronto tensional entre dois pólos opostos produz uma síntese que, por sua vez, assume o novo fluir da continuidade dialética: “São teoria e não-teoria ao mesmo tempo, a teoria universal da impossibilidade de teoria”. A teoria procura sistematicamente a suprema perfeição, o que, a encontrá-la, seria destruir-se enquanto teoria, visto que, como acrescenta Man, “Nada pode vencer a resistência à teoria visto que a teoria é em si a resistência”. Paul de Man, *A Resistência à Teoria*, ob. cit., p. 41

³⁹ Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, ob. cit., p. 280.

⁴⁰ Idem, p.16.

intencionalidade metodológica. O mesmo autor assinala, noutro plano, como um forte traço distintivo entre história e crítica literárias, o facto de a história literária se virar para o exterior, para o contexto, enquanto a crítica literária está virada para o interior, isto é, para o texto. Classifica, em função disto, a crítica como *intrínseca* e a história literária como *extrínseca*⁴¹. Os modelos supremos de teoria, ainda segundo Compagnon, continuam a ser o Platão da *República* e o Aristóteles da *Poética*, no sentido em que ambos eram verdadeiros teóricos, precisamente porque “se interessavam pelas categorias gerais, ou mesmo universais, pelas constantes literárias que estavam por trás das obras literárias em particular”⁴². Partiam das grandes obras do seu tempo para, a partir delas enquanto exemplos, aceder às categorias universais: como as categorias de género, de forma, de modo, de tropo, de figura, etc. Em todo o caso, “fazer teoria da literatura, é interessar-se pela literatura em geral, dum ponto de vista que visa o universal”⁴³. Contudo, tal como a crítica, a moderna teoria literária tem a sua origem nos estudos literários do século XIX, em pleno Romantismo, e o seu impulso decisivo não é alheio à crítica filosófica consubstanciada na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, em que verdadeiramente aquilo que o filósofo intitula como crítica tende para a teoria e essa mesma teoria, pela forma sistemática como se testa e testa sistematicamente todas as áreas do seu saber, tende para uma crítica.

Desta base parte Casais Monteiro para caracterizar, do ponto de vista teórico-crítico, a arte moderna e estabelecer as necessárias distinções com a arte clássica. Se esta visava a universalidade, a arte moderna visava, na linha kantiana, *o universal no particular*⁴⁴, questionando o primado da inteligência, do conhecimento racional e da conceptualização clássicas para valorizar a obscuridade sensível radcada na imanência do ser. Sem rejeitar a universalidade, o artista moderno valoriza a individualidade como forma de acesso à totalidade humana, à transcendência contrapõe a imanência, no inteligível integra o sensível e vice-versa, para uma nova forma de conhecimento humanamente mais completa. Casais Monteiro partilha desta visão moderna, integradora de todo o ser em vista ao ato estético-gnosiológico, e

⁴¹ Cf. *Idem*, p. 20.

⁴² *Idem*, p. 17.

⁴³ *Idem*, p. 18.

⁴⁴ Em “Os problemas da arte são problemas da vida”, Casais Monteiro reitera esse ponto de vista colhido em Kant: “Não é nova a ideia segundo a qual o artista só atinge o universal através do particular; quer dizer, o artista não consegue revelar o que há de mais humano no homem senão exprimindo-o nos casos particulares, nas reacções de um momento”. *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 50.

rejeita, enquanto criador, a obsessão pela compreensão direta sob o argumento da universalidade de índole clássica:

Ora foi à sombra deste conceito de universalidade que se formou um dos preconceitos classicistas que servem de cavalo de batalha aos detratores da arte moderna. Preconceito que se baseia no seguinte equívoco: confundir as características de universalidade com as de igual compreensibilidade para todos os homens. Tal maneira de ver leva-nos, infalivelmente, à apoteose do lugar-comum; é, possivelmente, incompreensível à primeira vista, só valerão para o clássico aquelas obras que se apresentem com o vestuário consagrado; daí, para o clássico, os meios de expressão reduzirem-se a um teclado restrito. Daí o lugar primacial da inteligência, ora, sabemos hoje perfeitamente que é por uma adesão de todo o ser, excedendo em muito os limites da compreensão, na qual estão interessadas todas as possibilidades de comunicação humana, que tomamos contacto com a obra do artista. Uma obra é tanto mais universal quanto mais individualmente humana”⁴⁵.

A superação de dualismos e antinomias é uma constante na teorização crítica de Casais Monteiro, não deixando de considerar o homem um composto dessas mesmas antinomias, fruto da sua complexidade ontológica e existencial. A rejeição das fórmulas clássicas de matriz unívoca e universal enquadra-se nesta consciência crítica, problematizante e anti-dogmática: “É infecunda, é contraproducente a velha oposição matéria-forma, consciente-inconsciente, a razão-intuição, etc., etc., ... Essa oposição é meramente uma oposição de palavras, e, hoje, um mero nominalismo. O que certos artistas geniais do nosso tempo nos desvendam, é uma unidade profunda da qual as distinções superficiais de uma psicologia tateante e frágil não conseguem senão surpreender aspetos, tornando-os como dados essenciais”⁴⁶. Ao conhecimento, à ordem, à regra tipicamente clássicos, como ponto de partida para a criação poética, responde Casais Monteiro com a convicção de que o poeta moderno *ignora, desobedece*, porque na verdade a grande poesia moderna, a grande arte moderna são submetidas a um *juízo de gosto desinteressado*⁴⁷, como já ensinava Kant, “totalmente

⁴⁵ *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 32. Kant, na Terceira Crítica, coloca a questão da singularidade sensível que está na base do juízo de gosto direto e imediato, onde a reflexão surge imbricada na sensação e se estilham as tradicionais conexões entre o belo, o grande, o verdadeiro e o bom: “Antes de tudo é preciso convencer-se inteiramente de que pelo juízo de gosto (sobre o belo) imputa-se a *qualquer um* o comprazimento no objeto, sem contudo se fundar sobre um conceito (pois não se trata do bom); e que esta reivindicação de universalidade pertence tão essencialmente a um juízo pelo qual declaramos algo *belo*, sem aí pensar aquela universalidade”. *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob. cit., p. 102.

⁴⁶ *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 51.

⁴⁷ Casais Monteiro refletiu de forma sistemática sobre a teoria do gosto e sobretudo do juízo de gosto, ponto base de toda a crítica, de toda a receção, de toda a leitura. A sua conceção de gosto vai fundar-se nos empiristas, de forma longínqua, e na teoria estética kantiana, de forma imediata. Afasta-

independente do conceito de perfeição”⁴⁸. Neste contexto, constituindo uma teoria do conhecimento imanente, Kant rejeita, em simultâneo, a metafísica cartesiana e o empirismo, quer o materialista quer o idealista (embora do empirismo nunca se desligando no seu processo gnosiológico simultaneamente racional e sensível), visando a constituição de um novo conhecimento metafísico a partir das faculdades humanas de juízo e conhecimento. Esse sujeito epistémico, constituído a partir da sua noção de incompletude e finitude, determina uma auto-crítica sistemática sobre o alcance e a natureza das suas próprias capacidades gnosiológicas, dando origem a uma verdadeira e moderna conceção de crítica e de teoria crítica⁴⁹.

A teoria organiza o seu campo de experiência e este, por sua vez, cria, pelas suas características constituintes, pelos seus efeitos práticos, uma espécie de teoria *implícita*⁵⁰. Efetivamente, sobre um determinado campo do conhecimento ou área do

se, como sempre, da ideia platónica de perfeição, em que o gosto se destina à identificação das categorias do belo, do bom, do grande e do verdadeiro. Afastando a utilização da palavra para as banais utilizações dela no quotidiano, chega a identificar juízo de gosto com juízo de valor, fundindo, por fim, o juízo de gosto e o juízo de valor no *juízo de valor estético*: “Esta expressão, *gosto*, é por demais traiçoeira. Quando dizemos *gosto*, não significamos o mesmo que dizendo *é verdadeiro* ou *é justo*. Devemos talvez concluir que, por tal expressão, se nós próprios a empregamos, entendemos afinal a forma de juízo específico dos objetos estéticos, ou seja, das obras de arte e da literatura. Que dizendo *gosto* emitimos um juízo. O *gosto* é, com efeito, o *sentido do belo*, e sobre esse sentido assentam os nossos juízos estéticos. É um juízo de valor? É um juízo de valor ... estético. Duma esfera irredutível a qualquer outra, e cuja validade só poderá ser fundada nela mesma”. *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., pp. 42 e 43.

Casais, nestas observações, segue de perto a teorização de Jan Mukarovsky versando os conceitos de “função estética”, “norma estética” e “valor estético”, caracterizados pela variabilidade e mutabilidade dos contextos sociais e culturais, totalmente desligados de essências imutáveis de matriz transcendental. O valor estético está dependente da aplicação da função e da norma estética por parte dos indivíduos que recebem a obra. Nada aqui é invariável ou fixo, tudo se desloca em função do comportamento do homem perante as realidades estéticas que o interpelam e com as quais se confronta, nunca isoladas “da esfera global da atividade humana”. Ver Jan Mukarovsky, *escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, (1936), Lisboa, Editorial Estampa, 1997 pp. 88 e 89.

⁴⁸ *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob., cit., p. 117.

⁴⁹ Cf. Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, ob. cit., p. 33. É pois em Kant que se estabelece a fratura entre filosofia crítica, adotada por ele, e a filosofia metafísica, por ele combatida. Através do exame crítico sistemático, procurou demonstrar nas suas três principais obras que o pensamento humano estaria em condições de demonstrar que os grandes sistemas metafísicos se apoiavam sobre o *nada*. Nenhuma espécie de transcendência pode ser alcançada visto que a filosofia não sobrevive sem o ponto de apoio da experiência humana. O puro idealismo sucumbe por falta de matéria constitutiva básica. Assim, a tarefa básica e fundamental da filosofia é a demonstração da “impossibilidade da especulação metafísica”; o pensamento torna-se, assim, simultaneamente filosófico e crítico, numa constante viagem regressa a si mesmo para se examinar. No fundo, aqui reside o campo onde se circunscrevem as ciências humanas e a sua generalidade. A crítica naturalmente não atua fora da linguagem e por isso o seu campo de ação não deixa de intersestar com as ciências da linguagem. Da mesma forma que a crítica filosófica se vira sobre si própria, o mesmo se passa, segundo Wittgenstein, em relação à linguagem, que deve empreender idêntica crítica sistemática a si mesma. Ver David Pears, *As Ideias de Wittgenstein*, São Paulo, Editora Cultrix, 1971, pp. 27 – 40.

⁵⁰ Pede-se aqui de empréstimo o conceito criado por Wolfgang Iser no seu *L' Acte de Lecture* (1976) em relação à sua teoria do leitor, em que este é criado e modelado implicitamente em função das características da obra.

saber nunca há uma só teoria, mas várias, por vezes umas partindo do interior de outras, qual cabeça da hidra, na imagem de Compagnon. Essa conflitualidade reflexiva e conceptual só vai naturalmente enriquecer essa área de estudo, visto que quanto mais intensa for a ação de afirmação e negação sobre essa problemática mais forte será a teoria dominante, ou aquela que, em função das circunstâncias, permanece como *resistente*. O mesmo se passa no que respeita à pluralidade da crítica e à forma como uma crítica se pode transformar em metacrítica, se o seu objeto não se inserir nos géneros literários clássicos, mas incidir sobre uma outra crítica, rival ou não, assumindo assim a sua condição de metacrítica⁵¹.

Alargando os campos de análise, passando, por extensão, da literatura para a arte em geral, podemos considerar que a teoria e a doutrina daí decorrente assentariam num sistema filosófico de base, que vai enquadrar, enquanto todo estruturado, um conjunto de manifestações que não só se debruçam sobre objetos individualizados como se debruçam, inclusive, sobre a própria teoria de onde emanam. Tal se verifica em David Hume ou Immanuel Kant, por exemplo, nas suas obras pertencentes ao campo da Estética, visto que não apresentam propriamente uma teoria rígida, fixa, mas se caracterizam pela fluidez, pelo dinamismo e pela maleabilidade crítica que de alguma forma não deixam de estar proto-historicamente na base de um certo tipo de abordagem próxima ao que se denominou por *desconstrução* pós-moderna. Trata-se de uma autêntica *arremetida teórica* que em seu funcionamento “desfundamenta a disciplina auto-confiante que representa”⁵². Esta dinâmica e sabotadora energia pensante vai subverter, em uníssono, a teoria, mas também a crítica enquanto método aplicável a toda a obra passível de ser criticada. Numa síntese rigorosa, Murray Krieger considera que essa teoria crítica vai tornar-se sobretudo uma crítica da teoria⁵³. Pelos ensinamentos de Krieger, podemos concluir que uma teoria, ou uma doutrina, só atinge a sua plenitude científica, visionária e fundadora, quando tem essa ampla capacidade autotélica de passar de teoria a crítica de si mesma, desta forma se

⁵¹ Cf. Antoine Compagnon, ob. cit., pp. 22 – 26. Eduardo Lourenço para quem a crítica é “essa instância onde toda a escrita é julgada, cuja existência não tem outra justificação” coloca igualmente a questão da necessidade de uma outra linguagem sobre essa já de si metalinguagem: “A única saída é, pois, conviver com o monstro, adaptá-lo a si, ou domesticá-lo. Uma tal operação, uma tal aventura, não diferente da que foi sempre a da Crítica e dos críticos, mas consciente dela até ao limite de se saber quadratura impossível de círculo inexistente, pode designar-se, e não é mal que se designe, com o nome de Metacrítica”. Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, ob. cit., p. 10.

⁵² Antoine Compagnon, *Démon de la Théorie*, ob. cit., p.18.

⁵³ Cf. Murray Krieger, *Theory of Criticism. A Tradition and its System*, Londres, The Johns Hopkins Press, 1988, p. 93.

auto-testando enquanto doutrina e enquanto crítica⁵⁴. Estamos perante um sucessivo e infundável devir dialético onde o conhecimento se dobra sobre si num contínuo auto-questionamento, rumo a um sistema ilimitado e ilimitadamente em construção e reformulação, em negação e afirmação sistemáticas; constrói-se à medida que se desconstrói e vice-versa. Já a questão doutrinária pressupõe uma vertente ideológica que leva a obra para *fora de si*, tende a usar a retórica argumentativa para chegar a um público que pretende obviamente influenciar, levá-lo a reagir num certo sentido.

Neste contexto, convocamos uma escola de pensamento doutrinário e crítico adaptada à literatura, e às obras de arte em geral, que entronca numa tradição reflexiva de há mais de dois séculos, desde a filosofia das luzes, e que tem no pensamento crítico de Kant, no materialismo histórico de Marx, na psicanálise de Freud, na hermenêutica de Heidegger e Gadamer e na filosofia da linguagem de Wittgenstein as suas fontes de teorização e inspiração⁵⁵; referimo-nos à Escola de Frankfurt, que suscitou a aplicação de um processo de *Teoria Crítica* à sociedade. Num primeiro momento, constituída por pensadores como Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm e Walter Benjamin e, numa segunda fase, retomada nomeadamente por Jürgen Habermas e Karl-Otto Apel. No essencial, tem como ponto de partida a valorização do crítico em detrimento do literário, dando relevo à materialidade histórica e à imanência em vez das categorias trans-históricas da transcendência, criando desta forma as condições para a emancipação plena da experiência estética. A crítica empreende uma ação constante pela sua autonomia, através de um pensamento individual que persegue um objetivo de ordem coletiva. Habermas considera o escritor como um ator social relevante e, nessa medida, pela subjetividade da sua visão do mundo, vai plasmar na escrita as próprias estruturas sociais interpretadas do seu pessoal ou individual ângulo de visão. Pretende-se uma convergência entre a escrita e as condições sociais que subjazem ao escritor e a experiência estética enquanto dado possuidor de uma certa corporeidade. Deste modo, estamos perante um fenómeno empírico e real que se vai revelar possuidor de um valor significativo⁵⁶. A crítica aqui é o elemento ativo da teoria, uma espécie de *praxis* oriunda da vertente social e histórica da linguagem que visa a ação concreta dos

⁵⁴ Cf. Manuel Frias Martins, *Matéria Negra – Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, ob. cit., pp. 22 e 23.

⁵⁵ Cf., Gilbert Hottois, *História da Filosofia – Da Renascença à Pós-Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003, p. 387.

⁵⁶ Cf. *Idem*, p. 8.

sistemas de pensamento. Do ponto de vista dos homens da Escola de Frankfurt, a expressão *Teoria Crítica* pretende uma crítica sistemática às estruturas sociais, feita de forma ativa, que leve a produzir determinados efeitos práticos, subtraindo-se a um papel meramente passivo ou descritivo e recusando em qualquer caso a submissão quer “ao ideal positivista-objetivista quer ao princípio da neutralidade axiológica da ciência em geral”⁵⁷. Estamos perante uma reflexão filosófica claramente *engagée*, assume um compromisso de combatividade contra as injustiças, as desigualdades, a falta de liberdade existente na sociedade. Não cabe ao intelectual permanecer neutro, passivo ou contemplativo perante este estado de coisas, devendo avaliar criticamente a sociedade e as suas instituições administrativas e representativas, e agir em conformidade. Neste sistema de pensamento e de ação, os membros da Escola de Frankfurt estabelecem uma distinção de base entre teorias científicas e teorias críticas a três níveis fundadores. Em primeiro lugar, as teorias científicas dirigem-se fundamentalmente ao mundo exterior, têm um valor instrumental e estão ao serviço dos indivíduos que as dominam e que com elas visam alcançar os fins previamente estabelecidos. Já as teorias críticas visam esclarecer os agentes sociais, prepará-los e torná-los autónomos, impedindo a sua manipulação ou alienação ao serviço de causas obscuras; procura-se pois um efeito progressista e emancipador nos agentes sociais, ao avaliar o grau de progresso social e liberdade num determinado espaço e num determinado tempo. Em segundo lugar, estes dois tipos de teorias diferem quanto à sua estrutura lógica ou cognitiva: se as teorias científicas permitem, em certas condições, a distinção entre a teoria e os objetos sobre os quais se debruça, ou seja a teoria não se confunde com o objeto nem faz parte do campo deste, já as teorias críticas são autorreflexivas, elas próprias integram o seu próprio domínio pelo seu carácter autotélico, o pensamento crítico não pode estar alheio ao pensamento que o constitui. Por fim, as teorias em causa diferem quanto ao tipo de confirmação e enquanto forma de validação: as teorias científicas requerem naturalmente uma confirmação empírica através da observação e da experimentação, já as teorias críticas necessitam apenas da sua aceitação enquanto sistemas de reflexão, a resistência a uma argumentação que as sujeite ao contraditório⁵⁸. À teoria crítica opõe-se uma *razão instrumental*, inerente às sociedades materialistas, sejam de regime socialista sejam de

⁵⁷ Gilbert Hottois, *História da Filosofia – Da Renascença à Pós-Modernidade*, ob. cit., p. 379.

⁵⁸ Cf. Raymond Geuss, *Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt*, Campinas, Papyrus Editora, 1988, pp. 91 – 92.

regime capitalista. O seu objetivo é a produção de objetos materiais cada vez mais requintados e em maior quantidade, asfixiando, por esse meio, todo o pensamento teórico mais virado para o interior do homem, para uma realização pessoal que esteja para além ou em confronto com o reino da tecnologia e da tecnocracia que o cerca e aprisiona. Esta civilização, negativamente moderna, vai a pouco e pouco destruindo os valores modernos genuinamente humanistas, afastando progressivamente os valores da razão por um irracionalismo meramente instrumental.

Um destacado membro da primeira fase da escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, critica precisamente não tanto a tecnologia em si, que deveria estar ao serviço da felicidade e da libertação do homem, mas, pelo contrário, o facto de o seu uso ter sido desviado para a escravização capitalista e materialista do próprio homem. A teoria crítica não só se opõe às teorias científicas e ao seu carácter instrumental e pernicioso para a liberdade e a realização plenas do homem, como combate simultaneamente o conservadorismo teórico e filosófico que, contra a lógica da história e do tempo, pretende aplicar acriticamente uma tradição desfasada e inconsistente⁵⁹. Esta crítica abrange as duas vertentes em que se bifurca a filosofia conservadora: as filosofias não progressistas que se perdem em idealismos historicistas estéreis e as filosofias que suportam o objetivismo desumanizado das ciências exatas. Propõe, em contrapartida, a auto-reflexão dos agentes sociais em clima de liberdade e racionalidade, sem constrangimentos que os conduzam a uma ação justa e esclarecida. Esta auto-reflexão esclarecida e emancipada deverá desencadear os seguintes resultados: “a) Dissolve a pseudo-objetividade e a ilusão objetiva; b) Torna o sujeito ciente da sua própria origem; c) Adverte sobre determinantes inconscientes da consciência e do comportamento. Ao induzir tal autorreflexão, a teoria crítica deveria fazer com que os agentes percebessem que a coerção sob a qual padecem é auto-imposta, dissolvendo assim o ‘poder’ ou ‘objetividade’ daquela coerção e trazendo-os a um estado de maior liberdade e conhecimento dos seus verdadeiros interesses”⁶⁰. No que a esta escola respeita, a teoria crítica é portanto um meio e um método de aperfeiçoamento individual e social, um instrumento corretivo e humanizante, uma aplicação da razão em prol do bem do indivíduo e do grupo ao mesmo tempo que denuncia a falta de neutralidade da razão técnico-científica, que favorece a submissão do homem a um sistema tecnocrático e

⁵⁹ Cf. *Idem*, pp. 93 e ss.

⁶⁰ *Idem*, p. 115.

materialista. O trabalho em si, somente enquanto atividade técnica, não dignifica o indivíduo, só enquanto interação crítica leva à comunicação intersubjetiva e à universalidade só permitida pelo uso da linguagem, isto é, do *logos*⁶¹. O que esta teoria crítica propõe é, em última análise, fazer da consciência e da razão meios poderosos de promoção de uma maior justiça social, com a consequente realização pessoal dos seus membros, dentro do reconhecimento da sua “historicidade e linguisticidade”⁶². Estes agentes têm consciência da utopia de uma razão cartesiana ideal e intemporal, por isso procuram a sua adequação a um tempo delimitado, a um espaço determinado. A teoria crítica pretende o conhecimento racional, rejeita o sectarismo ideológico de qualquer espécie. Para isso é necessário o diálogo, a interação, a intersubjetividade, uma consciência de si e do Outro que leve a uma *ética da discussão e da comunicação*⁶³, porque a sua validade implica, antes de mais nada, a sua livre e esclarecida aceitação entre os seus membros, entre os indivíduos a quem se dirige e aplica.

Casais Monteiro deixa entrever em alguns dos seus textos mais tardios indícios desta atitude crítica, na sequência da leitura de autores desta escola ou de áreas adjacentes dos quais se fez eco, nomeadamente Adorno, Marcuse e Benjamin. Até porque cabe no seu âmbito de estudo e aplicação às obras literárias igualmente fatores históricos e sociais passíveis de um diálogo ininterrupto entre o texto e os diversos leitores. Esta dimensão social e cultural constitui-se, na sequência da marca do materialismo marxista, na última fixação desta teoria crítica: “não se desaprova a teoria crítica ao dizer que ela não é o componente central de uma ciência da sociedade, mas sim uma filosofia social com um programa anexo de pesquisa empírica. Nem toda a investigação social empírica deve ter a estrutura de teoria crítica, mas a construção de uma teoria crítica da sociedade empiricamente informada poderia ser uma legítima e racional aspiração humana”⁶⁴. Até porque, de forma oblíqua, na maior parte dos casos, a literatura em particular e a arte em geral tornam-se na consciência de uma época, indicadores muitas vezes precoces do que vem a seguir, discurso profético porque esteticamente concebido para suplantar, sem ignorar, a realidade imediata. Casais Monteiro, recusando uma literatura e uma crítica dessa mesma literatura

⁶¹ Cf. Gilbert Hottois, ob. cit., pp. 392 – 393.

⁶² *Idem*, 393.

⁶³ *Idem*, 395.

⁶⁴ Raymond Geuss, ob. cit., p. 155.

enfeudada ao social mais direto e cotidiano, pondera seriamente a realidade histórica e temporal enquanto elemento utilizável após a transfiguração estética. Para este autor, pior que a aplicação à crítica da literatura a filosofia do materialismo dialético, era o facciosismo crítico deformado por um pensamento ideológico puramente instrumental, por isso mais pernicioso do que uma dada teoria são os de que dela se apossam para realizarem fins que transcendem a arte, como sejam aqueles “críticos que, sendo burgueses, declaram burguesa toda a literatura que não revela uma posição de classe antiburguesa”⁶⁵.

Muitas semelhanças, correlações e interseções se fazem também sentir, como já se deixou entrever, entre os conceitos de Teoria e de Doutrina. De tal forma se tocam, interseccionam e contaminam que não raro são usados indiferente e indiscriminadamente. É mais ou menos consensual que uma doutrina filosófica, estética, política, religiosa, ou outra, é constituída por um conjunto de princípios que estruturam um determinado sistema de pensamento. A Teoria, bebendo na dinâmica científica, procura experimentalmente consolidar e testar esses princípios doutrinários fundadores. Na consolidação de uma teoria há pois que fazer escolhas, selecionar hipóteses, distinguir o essencial do supérfluo, testar resultados através de um *corpus* significativo. A teoria deve revelar um carácter dinâmico, dialético, revolucionário, na medida em que deve manter-se atuante pela contestação das *verdades* dadas por adquiridas, desmascarando e detetando em cada momento as suas falhas e (ou) fissuras⁶⁶. Quer a invalidação quer a validação de uma teoria passam muito por atitudes subjetivas inerentes ao(s) sujeito(s) que a(s) pensa(m). Neste pressuposto, a diferença essencial entre uma Doutrina e uma Teoria é que a primeira caracterizar-se-ia pela sua durabilidade e permanência, fruto de uma autoridade estabelecida e da conquista de um poder moral sobre uma vasta gama de indivíduos, enquanto a segunda se colocaria sistematicamente em xeque, ou em crise. A teoria é intrínseca e fenomenologicamente consciente de que amadurece, se desatualiza, se torna impertinente ou inócua, salvo se, pela consolidação dos seus princípios, ela pudesse também passar a doutrina ou a integrar o quadro concetual de uma doutrina⁶⁷. Digamos que uma teoria é um caminho lento, fenomenológico, dialético e por isso dinâmico e contínuo, sistemática e implacavelmente construído e desconstruído. Só

⁶⁵ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 35.

⁶⁶ Cf. Raymond Geuss, ob. cit. pp. 154 e ss.

⁶⁷ Cf. *ibidem*.

ultrapassando todos os trabalhos e barreiras chegará, pura ou purificada, a esse lugar edénico e definitivo onde, eventualmente, assumiria o estatuto de Doutrina. A doutrina perdura, fixa-se na pedra, canoniza-se – veja-se as religiões que assentam a sua rígida ossatura em doutrinas perenes, inflexivelmente aceites pelos seus fiéis seguidores. Fiéis no verdadeiro sentido do termo, porque é de fé que se trata.

Claro que, se nos ativermos ao modo como os críticos presencistas usavam os termos “doutrina”, “teoria” e “crítica”, constatamos que a sua visão das coisas ao tempo, e cingindo-se fundamentalmente ao âmbito da literatura e da criação artística, passava sobretudo por deixar bem marcada a ideia de que a crítica atuava sobre as obras criadas por outros, na forma de avaliação, valorização e valoração, enquanto a noção de doutrina se fundava no lançamento das bases teóricas para uma nova filosofia da criação estética, literária e artística em Portugal, ainda que, em grande parte, pela negação de um estado artístico, crítico e literário em crise. Nesse sentido, a forma como eles classificam a doutrina não deixa de ser simplesmente a elaboração de uma teoria da criação que enquadrasse aquilo que se vinha fazendo em Portugal no campo da literatura em particular e da criação artística em geral, deixando o termo “crítica” exclusivamente para a avaliação e valorização das obras. Casais Monteiro reflete autotelicamente sobre a sua própria atividade de crítico, bem como sobre a crítica em geral do tempo. Aplica, por vezes, o termo crítica onde poderá haver lugar para a teoria ou, pelo menos, usando-o de forma a abranger, em simultâneo, a crítica e a teoria. Insurge-se, como sempre, contra as suas pretensões de cientificidade:

Conceber uma crítica científica é fácil: considere-se qualquer ciência descritiva e transponha-se o seu método para a crítica. Que teríamos senão um trabalho de classificação, classificação de temas, de formas, de tendências, enumeração e ordenação tendente a uma síntese em que, sobre os dados obtidos, se constituiria ao fim um esquema formal da obra? Porque tudo que nela não fosse formal resistiria a tal crítica: ficaria de fora, impossível de arregimentar, exterior a fichas que não podem conter valores que por sua natureza são um desafio ao ficheiro. Ora é tudo quanto não pode ser cientificamente organizado, analisado, definido, que constitui a matéria essencial da crítica⁶⁸.

⁶⁸ Adolfo Casais Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, Lisboa, INCM, 2006, p. 72. Na verdade, os defensores dessa crítica, ambicionando à marca científica na sua ação, contestam igualmente a repetida acusação de formalismo vinda da crítica presencista. Claro que a noção de formalismo sofria neste caso de um efeito de ambiguidade e cada uma das correntes a entendia de forma diferente: “a ‘nova crítica’, se excetuarmos as suas versões ‘cientistas-positivistas’, não se pode resumir a um *formalismo* que apenas tenha em conta o *como se diz* na obra, banindo o *que se diz*. Isso seria reduzi-la a uma análise técnica dos meios de produção textual e aceitar a ‘evidência’ de pares de conceitos como ‘forma-conteúdo’. A ‘nova crítica’ realiza-se *num processo de cientificidade* (que, contudo, a não torna ciência) que implica uma rutura com todas estas concepções de uma ideologia

Ainda assim, concede a existência daquilo que ele apela uma “subcrítica”, destinada a facultar dados à crítica propriamente dita: “uma subcrítica científica não só é admissível como desejável, pois que pode facilitar a outra, realizando simplificações, estabelecendo paralelos sempre úteis”⁶⁹. Recusa a *nova crítica*, ou aceita-a enquanto *subcrítica*, bem como os vários tipos de formalismos e estruturalismos críticos com pretensões científicas. Não adere igualmente a uma crítica analítica que profanasse o essencial *mistério* da obra, essa margem do inefável, da imponderabilidade, esse vasto campo da plurissignificação que caracteriza qualquer texto literário e qualquer obra que possua uma linguagem artística e uma essencial poeticidade⁷⁰. A recusa da análise, da desmontagem, da desconstrução do texto e da obra é a recusa das novas escolas formalistas e estruturalistas mas, outrossim, um escrupuloso respeito pela essência humana da obra de arte. Isso não obsta a que evite o biografismo, o estudo dos detalhes pitorescos, do acessório, dos episódios que rodearam o aparecimento da obra ou a vida do seu autor⁷¹. Para Casais Monteiro, a crítica, ou a *função crítica*, também não deve adotar a posição paternalista ou professoral de *explicar*⁷² a obra aos leitores; simplesmente comentar, orientar, esclarecer.

tradicional da literatura que lhe conferiam valor didático, formativo, moralizante, em função do ‘conteúdo’ transmitido”. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 24.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Para Casais Monteiro, o objetivo da crítica é limitado, reveste-se de uma humildade essencial mas nem por isso irrelevante, bem pelo contrário: “A função da crítica não é dar um lugar definitivo a cada obra, pois que isso exigiria uma coisa impossível: a apreensão do seu exato lugar em relação à época, e desta a toda a cultura. À crítica compete, isso sim, fazer incidir sobre a obra o foco de um ponto-de-vista suficientemente largo e rico de perspectivas – mas forçosamente limitado, por isso mesmo é que é um ponto de vista”. *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 85.

⁷¹ Casais Monteiro situa-se a meio caminho entre o biografismo, de Gaspar Simões, e a onnipresença da linguagem, das escolas formalistas e estruturalistas. Parece antecipar, pela forma como convoca as circunstâncias do surgimento da obra, as “raízes”, a crítica genética: “A arte não brota do nada; também tem a sua terra-mãe [...]. E é aqui que se apresenta ao crítico a sua exigência de não falar apenas da obra em si. [...] Tanto maior é aliás o crítico quanto melhor nos faz aceder à compreensão da originalidade duma obra mostrando-nos as suas raízes longínquas, literárias e extra-literárias. E isto ainda será crítica, porque se trata de iluminar a obra à luz de tudo o que lhe é semelhante e com ela partilha duma comum essência”. Adolfo Casais Monteiro, *O Romance e os seus Problemas*, Lisboa, Biblioteca de Cultura Contemporânea, 1950, pp. 36 e 37.

⁷² Casais Monteiro opõe-se sistematicamente à ideia de *explicação* da obra como sendo a tarefa essencial do crítico, e naturalmente da crítica. Pelo contrário, o crítico deveria dar a sua opinião, expressar uma intuição, formular um comentário, manifestar uma impressão valorativa. Quando muito, compreender. A Nova Crítica, pelo contrário, visa fundamentalmente uma explicação da obra, e ser um intermediário válido entre o leitor comum e a obra, como linearmente o declara Eduardo Prado Coelho: “Há pessoas que escrevem livros. Há pessoas que leem livros que as outras escrevem. E há os críticos. Os críticos ajudam a ler melhor esses livros, revelam o que neles está implícito, esclarecem o que neles é obscuro, numa palavra, *explicam-nos*”. Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 91.

Existe a convenção de entender a crítica como explicadora dos problemas que investiga; é uma convenção que só a sua banalidade impõe, pois não vimos ainda nenhum crítico que explicasse uma obra: comentar não é explicar; explicar seria refazer a obra segundo o *processus* seguido no espírito do autor, explicar seria re-criar, seria fazer outra vez a obra, mas pondo à mostra todo aquele trabalho que o autor esconde para nos deixar ver apenas o acabado.

Como esta função é impossível, a crítica é somente um comentário PESSOAL E RELATIVO; quer dizer: se algum valor quisermos atribuir à função crítica, necessário é admiti-la, não como infalível explicadora, mas como esclarecedora e orientadora⁷³.

A crítica em Casais Monteiro tem de ser vista na sua globalidade, sopesando a sua construção semântica e processual, observando os movimentos pendulares da sua dinâmica interna; mais do que procurar aqui ou ali motivos superficiais de uma ou outra incoerência de análise ou ponto de vista. A própria forma como, em Casais Monteiro, o crítico e o poeta dialogam, se aproximam ou distanciam, fez com que um ou outro momento de incoerência ou desencontro nunca envolvesse, como nota Jacinto do Prado Coelho, “o essencial, quer dizer, não atingiam o espírito do ensaísmo”⁷⁴.

Toda a analítica textual dos presencistas, além de impressionista e intuitiva, é, do ponto de vista da abordagem crítica, essencialmente genética, procurando a compreensão das estruturas pessoais e artísticas que despoletaram e produziram o texto. Também aqui estamos perante uma relação de umbilicalidade entre texto e autor, arte e artista⁷⁵. Por esta via, de novo nos deparamos com uma textualidade crítica sensível, com uma linguagem selecionada e um pensamento que é também a expressão de um homem em suas manifestações idiossincráticas. O paralelo com o romance é também indicativo dessa homologia:

⁷³ Adolfo Casais Monteiro, “Dificuldades da Crítica Literária”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 35.

⁷⁴ Jacinto do Prado Coelho, ob. cit., p. 266. O mesmo autor não deixa todavia de chamar a atenção para a necessidade do leitor superar as contradições advindas de uma crítica muitas das vezes imediata, o que origina naturalmente desconexões quando os textos aparecem reunidos em livro. Dentro do próprio texto, frequentemente, como nota Jacinto do Prado Coelho, não raro uma primeira opinião polémica e impulsiva, é mais adiante matizada com uma outra mais razoável e equilibrada. Daí que avaliada na sua globalidade, a crítica de Casais Monteiro se caracterize “por uma curiosidade mental sempre desperta, por um amor indefetível à literatura na sua diversidade e na diversidade dos problemas que levanta. Casais Monteiro enriqueceu e renovou os seus pontos de vista críticos, do mesmo modo que renovou a sua poesia. Aqui ou ali, através de múltiplas experiências, acaba por estar perto de um Jorge de Sena, ou dum Eduardo Lourenço, ou dum Ramos Rosa”. *Ibidem*.

⁷⁵ Cf. Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998, p. 84.

Embora em esfera um tanto diferente, é no fundo da mesma espécie a certeza de termos lido um bom romance. Mas para a ter sobre um romance exige-se menos do leitor. Dispensa-se mesmo a cultura (até certo ponto, claro está). É evidente que um homem sem grande leitura pode muito bem apreciar a beleza de um romance. Mas como poderá ele apreciar as qualidades de uma crítica, que por força se fundamenta em comparações, da análise de coisas que estão por detrás do que poderá ter visto esse inculto leitor? Contudo, não é *fora* da leitura de cada um que se encontrarão as razões para admirar tanto a crítica como o romance. Quem me diz que o romance é belo? Alguma regra? Não: a experiência, tanto a do homem que viveu, como a da simples intuição sentimental, a do leitor de romances. É o que *lá está* que em mim desperta emoções, é o mais que mexe comigo, que me revolve e afina a minha receptividade pelo poder de expressão do escritor⁷⁶.

Encontramos, pois, os habituais argumentos de ordem empirista e impressionista, a que se associa o carácter *desinteressado*, não utilitário, da apreciação estética, bem como a colocação da tónica na *expressão* como base essencial de qualquer obra literária e onde o próprio texto crítico, quando correspondendo aos fundamentos apresentados em capítulo próprio, se deverá incluir. *Expressão* que suscita uma emoção estética profundamente enraizada na idiosincrasia do próprio homem; por isso, o autor de *Considerações Pessoais* afirma, em tom de certa forma provocatório, que num crítico “importa mais o gostar do que o entender; há menos possibilidade de erro quando o julgamento de uma obra se fundamenta nos seus valores propriamente estéticos, visto ela estar demasiado próxima de nós para que o entendê-la com isenção seja possível”⁷⁷.

Casais Monteiro, como bem refere Carlos Leone, é um dos principais *estrangeirados* que tem o mérito de questionar a função crítica e refletir sobre o discurso crítico, a par de autores como Jorge Sena e António José Saraiva na “revisão do discurso crítico português sobre Literatura e Arte”⁷⁸. Independentemente dessa defesa de uma crítica empírica, sensível, genética, de certa forma, que recusa um racionalismo arrogante, Casais Monteiro vai colocar na agenda crítica e histórico-literária portuguesas muitos dos temas fundamentais que mais tarde vão ser retomados por outros estudiosos, ao começar precisamente por pensar o discurso crítico em Portugal⁷⁹. Sabe também, neste plano, conquistar o seu espaço ante a preponderância omnipresente de Régio, e teoriza num espaço próprio conquistado entre um certo

⁷⁶ *De Pés Fincados na Terra* pp. 72-73.

⁷⁷ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob., cit., p. 85.

⁷⁸ Carlos Leone, prefácio a *De Pés Fincados na Terra*, Lisboa, INCM, 2006, p. 13.

⁷⁹ Cf. *Idem*, p. 15.

idealismo regiano e um anti-idealismo pessoano devedor do empirismo de John Locke. Daí que nunca se tenha desligado completamente da relação, de cariz genético, entre arte e vida, sem jamais perder de vista uma concepção a-histórica, intemporal da obra de arte⁸⁰. É certo que ainda não eram conhecidos na *Presença* os novos modelos críticos na sua total dimensão: a *Nouvelle Critique* desencadear-se-ia mais tarde, em França. Essa nova crítica francesa iria manifestar-se na sua plenitude com *Sur Racine*, de Roland Barthes, em 1963, e embora o correspondente americano, o *New Criticism*, tivesse sido despoletado logo depois do fim da *Presença* – com os estudos de John Crowe, sobretudo em *The New Criticism* (1941), tendo dado um salto definitivo com *The Intentional Fallacy* (1952), de William K. Wimsatt e Monroe Beardsley, só mais tarde, já quando os diretores da *Presença*, dispersos pela circunstância do fim da revista, atuavam isoladamente no campo das respetivas produções críticas, se inteiraram circunstanciadamente dos novos ventos exteriores que sopravam na teoria e na crítica literárias. Deve dizer-se, porém, que nenhum dos três grandes críticos que simultaneamente dirigiram a *folha de arte e crítica* alterou substancialmente a sua prática e as suas convicções pelo contacto com os novos modelos. Casais Monteiro foi o que melhor interiorizou a preponderância da linguagem no discurso crítico, mas permaneceu sempre nos críticos da *Presença* um discurso distanciado e ressentido em relação às novas concepções de crítica que se foram sucessivamente implantando.

O próprio Barthes não deixa de reconhecer o discurso crítico como portador de uma essencial arrogância, dado que se propõe dar um determinado sentido a uma obra literária, quando ela, pela multiplicidade dos seus sentidos, se torna irreduzível a esse intento. A leitura crítica separara-se da simples leitura pela sua duplicidade, linguagem sobre linguagem, construção sobre construção; mas duplicidade no sentido igualmente de duplicar a própria leitura. Este é o trabalho do crítico que, segundo Barthes, assentará em três fases bem demarcadas: “Ciência, crítica, leitura são as três

⁸⁰ Cf. Jacinto do Prado Coelho, ob. cit., p. 268. Numa leitura transversal da obra crítica de Adolfo Casais Monteiro, Jacinto do Prado Coelho nota marcas de uma grande variedade de correntes e tendências coexistindo numa síncrese fértil no pensamento crítico de Casais Monteiro, evidenciando uma atualização notável sobre o que de mais avançado nessa área se fazia na Europa: “Casais Monteiro não ficou alheio ao conceito de ‘obra aberta’ de Umberto Eco. [...] Também o vemos abeirar-se, umas vezes de Blanchot e da ‘nova crítica’, outras vezes da interpretação marxista da literatura”. *Ibidem*. Todas estas leituras são plasmadas numa linha de rumo de exemplar coerência. Sem ser autista, propõe uma crítica fundamentada numa intuição essencial, numa desconfiança na explicação em favor da opinião e da orientação, duvida da utilidade da ciência para mostrar o sentido profundo da obra de arte. Recusa a *morte do autor* e, correlativamente, do leitor (a quem dedicou a maior parte do esforço do seu magistério crítico) recusa a presença totalizante de uma linguagem que expulsa o sujeito; um sujeito que para ele ocupa na obra uma inultrapassável centralidade.

falas que temos de percorrer para construir, em torno da obra, a sua auréola de linguagem”⁸¹. Mas esta *ciência* enquanto método analítico, enquanto posição de um observador sobre o seu objeto de estudo, não se confunde com a ciência concreta e delimitada; é uma *certa* ciência, para utilizarmos uma terminologia barthesiana. A crítica sequer se pode arrogar ao direito de procurar o sentido verdadeiro da obra, ou explicitá-la, porque nada há que diga melhor sobre uma determinada obra que a própria obra em causa⁸².

Mas não parece restarem dúvidas de que a grande crítica constrói um sentido, traça um caminho, concretiza uma leitura, estabelece uma rede de sentidos de acordo com uma visão da obra; frequentemente, implanta uma obra até aí quase inexistente. Cria ainda uma empatia entre obra e leitor, realiza uma função mediadora, mas possui uma autonomia própria que a individualiza e lhe confere o seu espaço próprio no panorama literário. Em todo o caso, o crítico é sempre, e em primeiro lugar, um leitor, um leitor privilegiado que pode influir portanto nas leituras dos leitores que *aceitam* a sua mediação. Por isso, “a crítica é, certamente, uma leitura profunda (ou melhor ainda: *perfilada*), descobre na obra um certo inteligível e por aí, de facto, decifra e participa numa interpretação, numa hermenêutica. O que ela revela, porém, não pode ser um significado (porque esse significado recua constantemente até ao vazio do sujeito), mas apenas cadeias de símbolos, homologias e relações”⁸³. O crítico é de certa maneira um continuador da obra, não no sentido de a deformar, mas de lhe acrescentar significações, alargar o seu horizonte de sentido e de sentidos, e nessa perspetiva não pode colocar-se noutro plano que não seja o do estético e o do literário: “o crítico não pode senão continuar as metáforas da obra, nunca reduzi-las”⁸⁴. A plataforma em que Barthes se coloca é sempre a da interrogação, lugar de onde, à sua maneira, Casais Monteiro também nunca saiu. Para Barthes, e outros pensadores da *Nouvelle Critique*, o texto era antes de mais uma construção, um encontro de linguagens, daí que um objetivo válido seria o de “examinar o *processo da sua produção*”⁸⁵. Mas é sobre o conceito de *justeza* que Barthes tende a fazer assentar o discurso crítico, conceito que integra, no essencial, o *modus operandi* de Casais Monteiro; *justeza* enquanto ponto de vista selecionado e enquanto modo literário e

⁸¹ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, ob. cit., p. 53.

⁸² Cf. *Idem*, pp. 54 e ss.

⁸³ *Idem*, p. 67.

⁸⁴ *Idem*, p. 68.

⁸⁵ Catherine Belsey, *a Prática Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 110.

estético: “a medida do discurso crítico é a sua *justeza*. Tal como em música, mesmo que uma nota justa não seja uma nota ‘verdadeira’, a verdade do canto depende ao fim e ao cabo da sua justeza, porque a justeza é feita de um uníssono ou de uma harmonia, da mesma maneira, para ser verdadeiro, é necessário que o crítico seja justo e que tente reproduzir a sua própria linguagem”⁸⁶.

Cabe realmente ao crítico não tanto classificar os géneros ou as diversas obras de arte – visto que esses compartimentos mais ou menos delimitados foram definitivamente ultrapassados pelas teorias que suportaram os movimentos modernos e as que se seguiram – mas avaliá-los segundo critérios que serão sempre os seus critérios, plenos de subjetividade, porque os não há objetivos, aplicáveis segundo fórmulas rígidas, regras universais, a todas as obras de arte. Antoine Compagnon, certo de interpretar cabalmente as expectativas perante o ato crítico, afirma que “o público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons e quais são os maus livros: que eles os julguem, que separem o trigo do joio, fixem o cânone”⁸⁷. Na verdade, mais do que uma crítica de mera textualidade, de desconstrução das estruturas da obra, o leitor médio quer a indicação, a *opinião*; opinião essa que Casais Monteiro tem como instância central da crítica e do crítico. E nessa direção vai o sentido primeiro da crítica, a sua natureza: “A função do crítico literário, conforme a etimologia, consiste em pronunciar: ‘eu acho este livro bom ou mau’”⁸⁸. Claro que este é o ponto que desencadeia a crítica, segue-se um processo argumentativo tendente a justificar essa opinião; este julgamento objetivo, por assim dizer, a essencial subjetividade da crítica que, pretendendo ser um juízo de valor de tendência universalizante, nunca deixa de ser um juízo de gosto.

Casais Monteiro socorre-se, na crítica, dos instrumentos analíticos comuns à literatura e às artes em geral, demonstrando que para ele o fenómeno literário e o fenómeno artístico são, quanto à sua natureza, um só. Tal como o poeta, o verdadeiro crítico requer o “dom”: “o bom crítico é... o artista da crítica”⁸⁹. Crítica é pois criação, intuição ao serviço da obra e da captação da sua originalidade intrínseca: “a função do crítico não é descrever – mas fazer cortes em profundidade. O que ele adivinha, o que o dom lhe permite detetar, só pode ser detetado graças a uma

⁸⁶ *Crítica e Verdade*, ob. cit., p. 69.

⁸⁷ Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, ob. cit., p. 243.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 62.

penetração das várias camadas cuja densidade sustenta, alimenta e vivifica a superfície, que é a obra tal como aparece *feita* aos olhos que não podem ir até ao fundo da sua complexidade”⁹⁰.

A crítica, pela sua natureza, não tem no seu ponto de partida existência autónoma, parte sistematicamente da obra, é antecedida por esta, mas a forma como nela opera é de uma liberdade absoluta. Partindo da obra, não é dependente desta, mas tampouco obrigatoriamente se lhe opõe: “nada nos impede, essa é que é a verdade, de supor, também, que a crítica não está na dependência da obra anteriormente criada – mas que apenas a continua, a prolonga e, assim, não se distingue dela por oposição”⁹¹. É, sem dúvida, uma criação sobre outra criação, um texto que não pode deixar de ser um metatexto. No princípio é o estético e o literário, no fim também. Sem embargo, e apesar das reservas aos sistemas críticos referenciados, Casais Monteiro não hesita em afirmar que “todas as formas de interpretação são legítimas, desde que possam fazer incidir sobre um autor ou sobre uma obra alguma luz”⁹². Crítica é leitura dúplice e duplicada da obra com a noção de quanto existe nessa tarefa de intuição – cegueira, no sentido da visão originária, sem preconceitos, que lhe é atribuído por Paul de Man no seu *O Ponto de Vista da Cegueira* (1971)⁹³ – de reflexão, de valorização, de orientação e de observação de materiais linguísticos e factos literários. Há em Casais Monteiro a conceção de que uma verdadeira obra literária é sempre um mundo desconhecido que exige, para a sua abordagem, um processo de crítica novo, originando, por esse motivo, tal como defende Man, uma extensão da crise da literatura à própria *crise* da crítica literária. A um discurso primeiro, segue-se um discurso segundo, que integra não só essa matéria-prima (que é uma matéria primeira em sentido literal), como a visão desse autor segundo, que, aparentando apagar-se na luz desse autor primeiro, ilumina com a sua luz própria os caminhos da obra pela qual se internou. Iluminando-a, reescreve-a, abre-a a novas leituras, num processo dialético incessante. Podemos dizer, pela forma como Casais Monteiro questiona a crítica e se questiona enquanto crítico, que poderia sem hesitar responder afirmativamente à questão colocada por Paul de Man, e que tem a ver com o que para ele é a crise da crítica em moldes não muito diversos em que a colocava Mallarmé, na celeberrima

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Idem*, p. 65.

⁹² *Idem*, p. 67.

⁹³ Ver Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, pp. 131 e ss..

crise do verso: “Podemos falar de crise quando, através da autorreflexão, tem lugar uma ‘separação’ entre aquilo que na literatura está conforme à intenção original e aquilo que se afastou irrevogavelmente desta fonte. A nossa relação em relação à crítica contemporânea torna-se então a seguinte: estará a crítica de facto empenhada num auto-exame a ponto de poder refletir sobre a sua própria origem? Será isto perguntar se o ato crítico é necessário?”⁹⁴. Subjacente a esta posição, o que o teórico americano põe em causa é a relação entre o objeto literário ou artístico e a correlativa ação crítica, visto que a simples observação e respetiva avaliação desse objeto artístico já implica “ajuizar a respeito de um determinado grau de conformidade em relação a uma intenção original a que chamamos artística. Pressupomos que a arte má quase não é arte; a arte boa, pelo contrário, aproxima-se da nossa noção preconcebida e implícita daquilo que a arte deve ser. Por essa razão, as noções de crise e de crítica estão de muito perto ligadas a ponto de se poder dizer que toda a verdadeira crítica ocorre no modo da crise”⁹⁵. O estado de crise é, contudo, sempre um estado dinâmico, aberto a uma infinidade de possibilidades.

Quer o modelo crítico francês quer o modelo crítico americano intentavam varrer as obras das impurezas do biografismo, do psicologismo e das circunstâncias históricas que cercavam a linguagem dessas mesmas obras. A finalidade era delimitar ao máximo o objeto da crítica; não interessava a vida do autor, tampouco a tentativa de penetrar nas intenções profundas que presidiram ao seu ato criativo; essa crítica tão só incidia na textualidade, na linguagem e nas estruturas que sustentavam a obra literária. O formalismo, o estruturalismo, nas suas diversas faces, assumiam a dianteira na abordagem literária, quer dentro quer fora do meio académico. No espaço anglo-americano procurava-se, através do conceito *close*, fechar literalmente o objeto literário da crítica a tudo o que extravasasse o texto e por esse motivo considerado irrelevante: o biográfico, os contextos culturais, políticos, morais, religiosos. O objetivo era uma crítica fundada num racionalismo essencial e numa conceção linguística assente na indissolubilidade da forma e do conteúdo, afastando do estudo da obra as emoções que moveram a mão do autor. A tradicional erudição literária, culturalista, histórica, daria lugar ao estabelecimento dos códigos, das técnicas, das

⁹⁴ *Idem*, p. 41.

⁹⁵ *Ibidem*.

estruturas e dos materiais nos quais se sustentava a obra⁹⁶. Rejeitava-se também o impressionismo crítico e o comentário pessoal que, de uma forma ou de outra, não deixaram de caracterizar o trabalho crítico dos principais presencistas, durante e após a revista.

Acompanhando essa espécie de pré-formalismo francês, com a atividade crítica francesa a ter como referência a N.R.F., os presencistas retiravam daí boa parte dos elementos pragmáticos e conceptuais de abordagem dos textos, adaptando-os às suas próprias convicções e conceções sobre o literário⁹⁷. Os modelos foram, como se disse, Henri Brémond, André Gide, Thibaudet, Jacques Rivière, Paul Valéry, Charles du Bos. Integraram também, sob matizes diversos, o intuicionismo de Bergson e o magistério de Freud (este adoptado de forma imediata por João Gaspar Simões, na sua tentativa de aplicação da psicanálise à crítica, como Casais Monteiro adoptou Alain e Bachelard – a quem admira um exímio espírito de síntese, por aquela conciliação de opostos fundida no *materialismo racional*). Já José Régio cruzou o seu talento e originalidade com uma síntese dinâmica de várias tendências igualmente com origem sobretudo na N.R.F..

Apesar do aprofundamento dos conceitos, com o decurso do tempo e da vida académica, Casais Monteiro continua a sustentar a impossibilidade de fazer da crítica uma ciência do texto. A sua crítica teria de ser afetiva, compreensiva, empática, subjectiva, sensível, “viva”, pois. À partida, a crítica e o crítico devem situar-se num plano de total abertura em relação à obra e, de seguida, unificar, conciliar opostos, evitar a rutura entre algo que é indissolúvel, ou seja, a indistinção entre a matéria literária e a forma como essa matéria é organizada. A crítica é o lugar fluido em que a linguagem se debruça sobre si mesma, ou sobre o mundo enquanto linguagem, reconstruindo em novos moldes, segundo outras perspetivas, um mundo outro de carácter metalinguístico. Linguagem e pensamento são, desde o *logos* grego, uma e a mesma entidade; imbricam-se, suscitando cada um dos elementos uma totalidade e desencadeando uma ação única. Pensa-se com a linguagem, fala-se com o pensamento, ativa-se o mecanismo do ser por intermédio destas faculdades.

Qual será então a função da crítica – questiona igualmente Michel Foucault. Não só a função da crítica literária mas da crítica em geral, tomada como mecanismo

⁹⁶ Cf. Ana Paula Coutinho Mendes, *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, Famalicão, Edições Quasi, 2003, pp. 73 – 74.

⁹⁷ *Idem*, p. 75.

da linguagem que interroga e se interroga numa dialética sem fim. Responde o autor de *As Palavras e as Coisas* que “a crítica, perante a linguagem existente e já escrita, propõe-se a tarefa de definir a relação que a linguagem estabelece com o que ela representa”⁹⁸. Assim, ela apresenta-se como elemento mediador e aferidor entre o plano da linguagem e o plano da representação; metatexto que age na interseção entre o sentido e a referência. A crítica também não se confunde com o comentário embora o possa pragmaticamente integrar: este responde ao texto primeiro, cria um novo texto que poderá ser uma espécie de imagem invertida ou deformada; já a crítica posiciona-se em relação ao texto num plano judicativo: interroga o texto e a sua linguagem: avalia-a, valora-a, julga-a⁹⁹. Conceitos e atos que não são estranhos ao labor crítico de Casais Monteiro.

Adorno e Paul de Man convergem na sustentação de um estado de crise na crítica contemporânea; este fala de “crítica e crise”, aquele de “crise da crítica literária”. Paul de Man chama a atenção para a forma como os estudos literários têm extravasado a sua esfera própria, invadindo as ciências sociais e deixando sobretudo os jovens críticos confusos em relação aos caminhos a trilhar, a começar pela delimitação do seu objeto. A pergunta a fazer nesta encruzilhada seria questionar o sentido da crítica, e até, em última análise, colocar a questão decisiva – se a crítica seria ou não de facto necessária¹⁰⁰. Adorno (na linha da Escola de Frankfurt, realçando a vertente sociológica da crítica) associa a crítica literária à crítica em geral, sobretudo à política, considerando que ela só atinge a sua plenitude nas sociedades liberais, visto que só a liberdade individual permite a plena frontalidade da crítica. Pelo contrário, numa sociedade onde as liberdades fundamentais forem cerceadas, a crítica tende ao enfraquecimento ou ao próprio desaparecimento. Realça, para uma crítica forte, a necessidade de uma *negatividade produtiva*, o que naturalmente se esbate nas sociedades onde as várias formas do medo predominem. Pode suceder que o enfraquecimento da crítica corresponda a uma crise da própria criação, mas esta tem naturalmente outros modos mais subtis e eficazes de sobreviver às várias formas de censura, e o paralelismo pode não se verificar nesses precisos termos¹⁰¹. A visão do crítico deve pois ser límpida, rigorosa do ponto de vista da abertura de espírito, não se

⁹⁸ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 1998, pp. 133 – 134.

⁹⁹ Cf. *Idem* pp. 133 – 134.

¹⁰⁰ Cf. Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, ob. cit., pp. 38 – 41.

¹⁰¹ Cf. Adorno, *Notas Sobre Literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, pp. 641 – 644.

deixar condicionar por qualquer tipo de constrangimento ideológico, mas também sem encarar o ideológico como um preconceito definitivo. Casais Monteiro, mais do que explicar a obra, o que pelas suas próprias características não se lhe afigurava exequível, atribui à crítica a sua valoração e compreensão, uma abertura para os infinitos sentidos que dela emanam. Desconfia desde cedo das possibilidades da crítica marxista, reenviando a origem da obra ao processo geral da produção, bem como da psicanálise como meio eficaz para conhecer o artista e muito menos, claro está, a textualidade e a estrutura da obra. O autor de *A Palavra Essencial* rejeita de igual modo a análise retórica e estilística e prefere a sua intuição, o seu *impressionismo* (assumido sempre em tom irónico) que procura iluminar a obra ou por ela se deixando iluminar. Situa o conhecimento impressionista antes de toda a atividade propriamente crítica ou teórica, visto que a *impressão* é a primeira reação humana em face da obra literária ou estética. A impressão é pois uma forma apriorística de conhecimento, um pré-conhecimento, visto que “sem impressões não se pode conhecer”¹⁰².

A crítica pertence de corpo inteiro à grande família da literatura e por isso mesmo sujeita, como todos os outros géneros literários, ao irrevogável fenómeno da ambiguidade, até porque debruçando-se sobre uma obra ambígua não pode ter a pretensão de objetivar o que por natureza contém e é composto pela máxima subjetividade. Não há nesta matéria leis gerais, regras universais, princípios racionais ou de verificação científica: “Eis porque quanto mais lemos, de crítica e sobre crítica, mais se enraíza em nós a natural inclinação para ver a sua fundamental virtude numa liberdade de relação obra-crítico que em cada caso exige uma *lei* própria, um *método* particular. Não há dois bons trabalhos de crítica iguais – só os maus se assemelham uns aos outros”¹⁰³. A crítica para Casais Monteiro deve justificar-se pela simples razão de ela se ver perante um problema estético, perante uma obra de arte, perante um *objeto* de linguagem ou de linguagens do qual não se pode alhear. Não acredita na ideia de objetividade da crítica, tampouco na exacerbação de uma racionalidade pretensiosa perante a obra indomável de sentidos. Pelos mesmos motivos, nega a sua cientificidade, visto que não existe o facto histórico propriamente dito no campo da obra de arte; existem transposições esteticamente concebidas. Por estas razões, uma estatística nesse campo em nada aproveitaria, visto que na obra de arte só conta o

¹⁰² *Clareza e Mistério da Crítica*, ob., cit. p. 95.

¹⁰³ *Idem*, pp. 95 – 96.

facto estético, e esse é intangível e puramente subjetivo. Atribui, em consequência, uma muito relativa importância à História Literária, tanto mais que a “mensurabilidade do passado se mostra, na literatura, puramente ilusória”¹⁰⁴. Reserva para ela “um elemento de informação, e nunca de *formação*”¹⁰⁵, lamentando a circunstância de “o historiador da literatura não parecer dar-se conta de não serem *factos*, mas *obras de arte*, aquilo que constitui a sua matéria-prima, e é nesta confusão entre o *facto* e a obra que reside a sua fundamental incongruência. Incongruência que não é, pessoalmente, atributo de cada historiador, mas é incongruência dessa mesma disciplina chamada *história da literatura*”¹⁰⁶. Segue-se a distinção essencial: “a cronologia é uma coisa” e “a história das formas é outra”¹⁰⁷. Parte-se do princípio de que não há uma continuidade entre a obra e a crítica, ambas possuem a sua autonomia, salvo, como se salientou, a necessidade da obra para o desencadear da crítica. Esta pode enveredar, na sequência da crença na pura racionalidade, por uma vertente mais científica, que Casais Monteiro rejeita, ou por um caminho estético-artístico em paralelo com o próprio percurso da obra, que partilha; aceitando uma *continuidade* que leva a que não se verifique a distinção dos dois textos, dos dois géneros, “por oposição”¹⁰⁸.

Casais Monteiro procura autonomizar a crítica não só em relação à ciência mas também à filosofia, consciente da impossibilidade de a enquadrar definitivamente em cada uma delas, pela sua complexidade e tipo de esteticidade. Tanto mais que algumas obras filosóficas e literárias participam em simultâneo das duas condições, como sejam as obras de um Platão, de um Montaigne, de um Kierkegaard ou de um Pascal, por exemplo. O argumento fundamental do nosso autor é de carácter gnosiológico: “na verdade, há um conhecimento filosófico e um conhecimento científico, mas não há um conhecimento literário. Filosofia e ciência lidam com problemas, a literatura cria objetos”¹⁰⁹. Estes objetos intencionalmente significativos são inscritos no mundo enquanto *amostras*, ou *etiquetas*, do mundo, que representam, apontam ou indiciam o mundo, para usarmos conceitos arquitetados por Nelson Goodman¹¹⁰. A própria

¹⁰⁴ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 94.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 102.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 65.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 98.

¹¹⁰ Cf. Nelson Goodman, *Linguagens da Arte – Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006, pp. 84 e ss.

crítica adota diferentes posições perante a obra de arte: mais próxima e ativa, mais distante e neutral. O ponto de vista do crítico efetivamente marca a obra, e a visibilidade da obra é condicionada pela visão intencional o crítico¹¹¹. O olhar sobre o objeto literário é ainda condicionado pela sua circunstância e pela circunstância de quem o observa, assim se constituindo dois acontecimentos em simultâneo: “o literário e o discurso sobre o literário”¹¹²; neste segundo caso se situam a crítica e a teoria, naturalmente.

A teoria literária também passa necessariamente pelo discurso sobre o literário; mas a constituição de qualquer tipo de teoria está ligada intrinsecamente ao tempo da sua ação e ao tempo do objecto de conceptualização, mas, dialeticamente, a teoria interpreta-se na justa medida em que interpreta uma dada forma de linguagem, transformando-se ambas de forma contínua e incessante. As teorias da literatura, como acentua Jean Bessière, por norma não se encerram em si mesmas, nem se arrogam a uma autonomia absoluta, elas procuram os seus fundamentos, ou pelo menos os seus antecedentes, na filosofia ou em disciplinas na órbita da filosofia, para assim melhor situar o objeto literário entre os objetos do mundo. Objeto esse que, assumindo uma existência concreta, se abre à percepção; seja pela leitura, o objeto literário, seja por qualquer outro tipo de fruição ou contemplação, como sejam os objetos musicais ou plásticos¹¹³. O literário é em si mesmo algo sistematicamente inacabado, algo que sucessivamente se posiciona perante um olhar percetivo que observando-o o modifica, embora a “irrealização”¹¹⁴ seja a marca deste tipo de construção. Isso faz com que o literário se caracterize social e politicamente pelo “impoder”¹¹⁵.

Desde a revolução estética moderna, as teorias e as teorias críticas sobre o literário sucessivamente se “dizem e contradizem, dos seus diálogos e das suas oposições poder-se-ia construir uma forma de retórica”¹¹⁶, como conclui Jean

¹¹¹ Cf. Renato Barilli, *Curso de Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 161 – 162.

¹¹² Jean Bessière, *Dire le Littéraire – Points de Vue théoriques*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1990, p. 6.

¹¹³ Cf. *Idem*, pp. 10 – 11. Efetivamente, como temos repetido, nessa fundamentação estética e filosófica não pode deixar de desempenhar papel relevante Kant, na autonomização do literário por analogia e homologia com o estético, não passível de ser capturado pelo utilitário ou pelo pragmático e, finalmente, a integração no seu léxico e na sua análise da categoria estética do Sublime.

¹¹⁴ *Idem*, p. 24.

¹¹⁵ *Idem*, p. 30.

¹¹⁶ *Idem*, p. 55. Jean Bessière vê, pela própria irreducibilidade do literário, em cada teoria uma aporia, sendo o discurso essencialmente aporético em função da forma contínua como se coloca em causa, se interroga e sistematicamente se transforma noutra coisa, esvaindo-se, furtando-se a todo o tipo de teorizações. Sistematicamente discurso mais que linguagem: “Contra essas mesmas teses, contra as teses marxistas que colocam o objeto literário num ciclo de criação-recepção, definido sobre o modelo

Bessière. Daí que Casais Monteiro mantenha, por entre efetivas irregularidades de percurso, um rumo essencialmente coerente, vendo a crítica do mesmo ângulo que vê a poesia: “a função combativa da crítica não é uma diminuição dela, senão aos olhos daqueles que ainda a pretendem julgar à luz de uma ideia de objetividade que deixou de ter sentido. A crítica participa do próprio movimento criador da literatura, e não é nada fora disso. A crítica só pode ser criadora na medida que vive a mesma evolução em que torna conscientes e visíveis os motivos implícitos na transformação permanente da literatura. Toda a crítica que não possa ser assim caracterizada não é crítica – é história da literatura”¹¹⁷. O discurso crítico é encarado como uma espécie de arte que cria um discurso sobre o objeto artístico, neste caso literário; tem obviamente uma finalidade persuasiva enquanto mediador entre duas entidades, procurando convencer dois tipos de leitor: o da obra e do próprio texto crítico. Daí a sua forte componente retórica, mas sem nenhuma presunção de verdade absoluta para nenhum dos integrantes da trindade: crítico, obra/autor e leitor. Há aqui claramente uma opção pelo juízo de gosto e respetiva subjetividade como ponto de partida indispensável ao juízo de valor, uma relação dialética e inextricável entre razão e sensibilidade, entre inteligência e sensorialidade. A percepção estética não deixa de ser uma *estesia* e por isso convoca no sujeito que percebe faculdades que não cabem unicamente na razão com pretensões universais, mas convoca igualmente a subjetividade irreduzível a conceitos.

O exercício do gosto radica igualmente na sensibilidade, na imaginação, num empirismo que experimenta em cada ato de percepção o individualismo da sensação, também corporal, de prazer ou desconforto. Esse “comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse,¹¹⁸” bem como irreduzível a qualquer explicação do objeto estético e respetiva qualidade de beleza, visto que se trata igualmente de um “objeto do comprazimento independente de todo o interesse”¹¹⁹, como Kant incansavelmente reitera. Alargar-se igualmente o sentir do sujeito que

da produção e do consumo, contra as teses que identificam o literário com uma performance exemplar da linguagem, é preciso sublinhar que o literário não se perde nem num descentramento, nem nesta *natureza* da produção e consumo, nem na linguagem. [...] torna-se um real entre as realidades, e nunca se inscreve num contexto inamovível. O literário é pois essa autonomia do discurso que resulta da descontextualização que está sempre em relação com o que se separa”. Ver *Dire le Littéraire*, ob. cit., p. 57. Essa autonomia do literário, para Bessière, é sempre relativa, no sentido em que estabelece relações com tudo o que o cerca, ou pelo menos de um elemento em relação ao outro, como no processo de simbolização e metaforização.

¹¹⁷ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 64.

¹¹⁸ Kant, ob. cit., p. 91.

¹¹⁹ Idem, p. 99.

capta as formas estéticas enquanto experiência mista da razão e da carne, forma cognitiva simultaneamente somática e mental. O estético furta-se ao poder da pura racionalidade e move-se noutros sedimentos humanos onde os sentidos detêm o seu próprio poder gnosiológico e agem em interligação com o intelecto na construção do ato de apreensão estética, que não deixa de ser, à sua maneira, um ato de conhecimento; daí que Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, coloque em dúvida se realmente haverá a possibilidade de existir uma autêntica filosofia crítica¹²⁰. Desde o prólogo, Kant deixa entender a impossibilidade de uma teoria crítica baseada exclusivamente na *razão pura*, pelo facto de esta ser impotente para dar resposta ao ato estético, porque procede à “exclusão do sentimento de prazer e desprazer e da faculdade da apetição”¹²¹. Além do mais, há a sua pretensão de “fundar a metafísica a partir da finitude humana,”¹²² daí a importância da autorreflexividade do sujeito onde assenta; como sublinha Silvina Rodrigues Lopes, “o fundamento legitimador da Idade Moderna”¹²³.

Com a profunda intuição que coloca quase sempre nos seus juízos críticos, Casais Monteiro expõe por sua vez esta impotência da razão de tudo abarcar ou provar, sobretudo nos domínios da arte, neste caso da literatura: “Não se pode provar o génio de um escritor; quem lê pode sempre dizer: não concordo, e podemos apresentar-lhe todas as razões possíveis, menos uma prova. E contudo nada mais claro do que a genialidade de certas obras! Digamos até, nada mais evidente! O facto, porém, subsiste: prová-lo é impossível, porque a qualidade pode ser apontada, mostrada, classificada, mas nunca demonstrada cientificamente. Por isso a crítica é tão atacada pelos que estão possuídos da idolatria da ciência, e pensam que tudo terá de ser redutível a ciência”¹²⁴. Isto é dito de forma naturalmente mais expressiva no poema “Abstração”, uma verdadeira arte estética:

Sinto no meu peito a força da conquista.
Nas minhas veias o sangue já é quente.
Revelações enormes de coisas que não sei,
formas indecisas de ideias muito altas,

¹²⁰ Cf. Andrzej Warminski, “Alegorias de la Referência”, Prefácio a *La Ideologia Estética* de Paul de Man, Madrid, Cátedra Teorema, pp. 11 - 12.

¹²¹ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob. cit., p. 45.

¹²² Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, ob. cit., p. 32.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ “Da Crítica em Função da Literatura”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 71.

esboçam-me na sombra da minha ignorância,
e eu fico, inerte, a ver o espetáculo
da minh'alma que passa à conquista de mundos ...¹²⁵

Esta impossibilidade de demonstração do facto estético pela *razão pura* é que leva Baumgarten a sentir a necessidade de criar essa outra ciência filosófica, independente da filosofia tradicional, para enquadrar precisamente todo este conjunto de experiências e conhecimentos decorrente do ato estético. A sua estética não é mais do que “uma ‘ciência sensitiva’ contraposta à Lógica”¹²⁶, porque realmente de um conhecimento humanamente interdisciplinar e intersubjetivo se trata, convocando faculdades do intelecto e da sensorialidade. Não se trata, por norma, simplesmente da percepção sensorial do fenómeno, mas do ato subsequente, mas imediato, de o explicitar à luz de uma causalidade racionalista e lógica¹²⁷. Se o ato do simples leitor se pode cingir à esfera da elementar percepção, o ato do crítico, leitor qualificado e responsabilizado, tende a alcandorar-se ao nível superior da *apercepção*¹²⁸.

Casais Monteiro, sob a forma externa de um estilo assertivo e polemizante, parte para o ato crítico, como já observámos, numa atitude humilde e reiteradamente dubitativa. Ciente da impossibilidade de construir um sistema crítico infalível, que garanta o não cometimento de erros grosseiros, como os que a crítica foi cometendo ao longo da sua existência em todas as latitudes. Na impossibilidade de modelos críticos seguros, este autor constrói o seu percurso crítico com base numa abertura total ao *ser aí* da obra, e a consciência de que a sua leitura será sempre um ato de subjetividade estética e valorativa que aponta mas não demonstra. Ainda assim menos suscetível de erros definitivos que os de uma crítica que se arrogue a pretensões *científicas*. A base empírica é evidenciada no seu ceticismo apesar de tudo não totalmente disfórico:

Mas como poderei saber se a crítica é boa? Se não se trata aqui de emoção, embora ma possa despertar determinada crítica, trata-se pelo menos, e sempre, dum certo ajustamento do que leio a uma dada experiência, que aqui tem de ser sempre, além da do homem que viveu e sentiu, a do que leu e tem portanto na mão os elementos necessários para apreciar e sentir as coisas justas que diz o crítico.

¹²⁵ *Confusão*, in *Poesias Completas*, ob. cit., p. 38.

¹²⁶ Adriana Veríssimo Serrão, *Pensar a Sensibilidade*, ob. cit., p. 11.

¹²⁷ Cf. Paul de Man, “La Epistemologia de la Metáfora”, in *La Ideologia Estética*, ob. cit., p. 59.

¹²⁸ Se bem que qualitativamente não haja uma diferença radical nas duas atitudes gnosiológico-sensoriais, e para Husserl toda a percepção verdadeira contenha em si uma real *apercepção*.

Parece-me necessário, na verdade, falar aqui no que ‘se sente’; não haja ilusão de que se raciocina cada afirmação do crítico¹²⁹.

Esta duplicidade entre o pensar e o sentir está presente em todo o ato crítico, bem como uma outra dicotomia não menos poderosa que é a de discernir na obra de arte o que é oriundo de uma tradição a seguir – porque segrega dentro dela valores intemporais e por isso passíveis de aplicação em qualquer tempo e em qualquer circunstância – ou o que nela aparece de radicalmente novo, fruto de uma experimentação original de linguagens, técnicas, materiais ou conceitos. Se se tratasse da aplicação de um sistema organizado de regras ou leis, o ato crítico estaria desde a partida condenado ao insucesso, ou até à sua pura e simples impossibilidade de existência; é por essa liberdade absoluta que preside à obra de arte que a crítica não só é possível como necessária. E não deixa de ter razão António Sérgio, aqui muito próximo de Casais Monteiro, quanto à afirmação da validade da crítica, quando refere que “na história das artes, o que distingue uma época de uma outra época, o que separa uma escola de uma outra escola, - são em grande parte as ideias críticas de que cada uma delas se alimentou”¹³⁰.

O valor essencial da obra moderna é a originalidade e já não a imitação de modelos intemporais, e um autor moderno caracteriza-se precisamente por ser “um indivíduo dotado da capacidade de criação ela própria original”¹³¹. Com efeito, o *homo aestheticus* é fundamentalmente um homem que manifesta de forma autónoma a sua subjetiva experiência do *gosto* e por isso não só através dele se recusa a ideia da *morte do autor* como de uma forma mais geral se recusa “a morte do homem”¹³², visto que a afirmação do gosto é a manifestação do homem total, que sente e que pensa em simultâneo, ser sensível e inteligível em unidade, ou “o corpo como sensível e o corpo como sentiente”¹³³, na terminologia de Merleau-Ponty. Estamos em plena historicidade do ato criativo e do ato crítico; ao conceito de historicidade junta-se o de

¹²⁹ “Da Crítica em Função da Literatura”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 73. Esta abertura crítica de Casais Monteiro é muito semelhante àquela que Maria João Reynaud define como caminho intermédio entre a crítica da construção e a crítica da desconstrução: “A tarefa crítica oscila, ciclicamente, entre os pólos da construção e da desconstrução. A via mais fecunda talvez seja a que é aberta pelo ‘aprendiz secreto’ de que fala António Ramos Rosa”. Cf. Maria João Reynaud, *Matéria Poética – Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2008, p. 11.

¹³⁰ António Sérgio, *Ensaio*, Tomo III, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1980, p. 11.

¹³¹ Luc Ferry, *Homo Aestheticus – a Invenção do Gosto na Era Democrática*, Coimbra, Almedina, 2003, p. 43.

¹³² *Idem*, p. 21.

¹³³ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 133.

individualidade, pois quer o ato de produção quer o ato de receção se subordinam às zonas mais intrinsecamente subjetivas do ser humano.

O espírito de rebeldia que caracteriza as vanguardas modernas e a sua obsessão pelo surgimento de novas formas de arte radicam também “na emergência da subjetividade”¹³⁴ enquanto forma de afirmação da individualidade e da autonomia do criador, e não está desligada da própria autonomia do sensível, elemento valorizador do que num homem o distingue de qualquer outro homem jamais existente à superfície da terra. A arte e o gosto individualizam-no, a expressão desse gosto é uma forma de expressão da vontade, da força e do poder, a que não é alheio o homem nietzschiano, um homem estético por excelência. A crítica desenvolve-se como disciplina autónoma neste espaço de manifestação fundadora do humano que é a expressão do gosto; quer no ato da criação, quer no ato da perceção.

Casais Monteiro, tão visceralmente crítico como poeta ou vice-versa, para usarmos uma terminologia de António Sérgio, acredita na liberdade do ato crítico e na sua importância na formação do *gosto*: seja da leitura, seja da apreciação e fruição das outras formas artísticas. De espírito kantiano, considera que reside no gosto o cerne tanto da leitura simples como da leitura especializada que é a crítica. O juízo de gosto fundamenta o juízo estético, “é um juízo estético”¹³⁵ como assinala Kant, e, como humano que é, suscetível de erro e de *impureza*. Na impossibilidade de critério universalmente válido, cabe ao gosto subjetivo a procura incerta, contingente, da validade da obra: “O certo é, porém, que a palavra ‘gosto’ sugere menos-mal certa qualidade essencial no crítico e na crítica, e é o dom, comum ao crítico e ao leitor, para distinguir o que vale do que não vale. É de objetar, claro está, que o gosto falha. Mas isso está implícito desde a primeira linha deste escrito; essa foi mesmo uma das razões de eu começar afirmando logo a impossibilidade de tornar a crítica científica. O gosto falha – mas sem ele não é possível a crítica”¹³⁶. Embora reconhecendo as limitações da crítica, a contingência na valoração da arte, a falibilidade do gosto, Casais Monteiro apercebe-se da importância dessa mesma crítica enquanto elemento de mediação entre autor e leitor. Neste enquadramento, usando um léxico kantiano que passa pelo *sentir*, pela *simpatia*, pela *comunicabilidade*, pela *intuição*, pelo *desinteresse*, traça esse percurso estético partilhável entre leitor e crítico:

¹³⁴ Luc Ferry, ob. cit., p. 43.

¹³⁵ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob. cit., p. 118.

¹³⁶ Casais Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 74.

Há uma ‘simpatia’ que se estabelece entre o leitor e o crítico, uma atmosfera que se forma e na qual aquele vai absorvendo o pensamento deste sem o mastigar cuidadosamente nos dentes da razão – porque um e outro se encontram no mesmo plano, um e outro estão lidando com os mesmos valores, para um e para outro o objeto é o mesmo e de igual qualidade na opinião de ambos. E partindo daqui, portanto, o leitor segue o crítico com entusiasmo, vendo nele quem põe a claro o que ele próprio porventura já entrevira, ou pelo menos (caso não conheça a obra criticada), quem faz afirmações que vão ao encontro do que ele próprio está disposto a pensar¹³⁷.

É com Kant que se perdem as até aí minimamente seguras coordenadas de uma obra, as regras estabelecidas, os modelos a seguir ou a imitar. De uma objetividade relativamente confiável passa-se à absoluta subjetividade do julgamento da obra, que é sempre baseado no gosto do indivíduo, zona profunda que não se explica mediante conceitos, mas mediante a visão e a sensibilidade estéticas. Há sempre uma larga margem de incerteza no juízo de gosto e de valor; o crítico, como sempre defendeu Casais Monteiro, não pode defender o seu ponto de vista, a sua valoração, assentando em regras objetivas, em conceitos, em provas concretas; procura simplesmente comunicar o prazer estético que a obra lhe proporciona através de um discurso argumentativo ou persuasivo baseado num relativismo consciente, mas ainda assim pretendendo um consenso o mais alargado possível, tendendo gradualmente à “universalidade, isto é, à unanimidade”¹³⁸. A crítica assume-se tendencialmente como uma atividade prática; uma *praxis* que rejeita as limitações de qualquer teoria na visão de um objeto estético que se pretende decorra na mais absoluta liberdade: “o valor literário não pode ser fundado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura”¹³⁹, conclui Antoine Compagnon, numa perspetiva coincidente com a de Casais Monteiro. Há por conseguinte uma essencial incompatibilidade entre as duas categorias, o que leva o autor de *Clareza e Mistério da Crítica* a afirmar “que na divergência entre a teoria e a prática se encontra o mal-entendido máximo nestas questões. Pregar e fazer revelam-se antitéticos, a teoria sobre a crítica e o exercício dela já não parecem referir-se à mesma coisa, de tal modo que a *exemplificação* das teorias deixa de ser crítica, enquanto esta ignora, por força, os ditames das teorias”¹⁴⁰.

¹³⁷ “Da Crítica em Função da Literatura”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 73.

¹³⁸ Antoine Compagnon, ob. cit., p. 250.

¹³⁹ *Idem*, p. 274.

¹⁴⁰ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 77.

Através da crítica, que pela sua arquitetura se consubstancia numa teoria, Kant põe à prova, sabotando-as, as tradicionais teorias sobre o Belo e o Sublime; fá-lo demonstrando que em estética não é possível submeter a avaliação das obras à lógica de uma qualquer teoria, mas submetê-las a um juízo crítico sistemático sob o prisma da subjetividade e da individualidade de um sujeito simultaneamente racional e sensível. O sujeito que emite um juízo de gosto fá-lo, segundo Casais Monteiro, baseado numa experiência comandada pela cultura, num gesto empírico onde coexiste a sensação e a reflexão. E tanto mais culto seja o crítico mais possibilidades terá de reconhecer a qualidade da obra que avalia, porque essa cultura e essa experiência poderão obstar ao errado impressionismo da pura espontaneidade do gosto:

O gosto pode talvez definir-se como uma disposição espontânea desenvolvida pela cultura. Se por exemplo no romancista a incultura relativa pode não ser prejudicial, no crítico é que nem sequer podemos concebê-la, pois o gosto é precisamente dessas qualidades que poderão servir, sem preparação adequada, para distinguir o bom do mau, para reconhecer o que numa obra vale – mas que em caso nenhum poderá bastar como instrumento crítico. É que, efetivamente, só o contacto com a literatura, em largura e em profundidade, ode afiná-lo até fazer dele o instrumento subtil que não só reconheça as qualidades mas saiba também revelá-las¹⁴¹.

Todavia, por maior que seja a preparação teórica e a experiência avaliativa do crítico, a ação crítica sobreleva ou sai fora do raio de ação das ideias teóricas sobre essa mesma crítica. Atividade contingente, que, além de não se confundir com qualquer teoria que a pretenda orientar, condicionar, ou tutelar, também não se confunde nem mistura com disciplinas próximas ou até afins: “A confusão da crítica com disciplinas estruturalmente históricas não pode deixar de impedir que se compreenda a sua função efetiva. A estilística, para se tornar uma disciplina autónoma, teve de se libertar dos critérios estritamente linguísticos, mas isso não a torna apta a substituir uma função, a da crítica, a qual não se empenha na *explicação* dos chamados *elementos* da obra literária, mas na interpretação dela própria, como coisa *única* não redutível a elementos”¹⁴².

A verdadeira crítica, por mais distanciada que se pretenda em relação às obras seleccionadas, e apesar da “impossibilidade de duas pessoas encontrarem exatamente a

¹⁴¹ *De Pés Fincados na Terra*, p. 74.

¹⁴² *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 77.

mesma coisa em qualquer obra”¹⁴³, acaba por desempenhar um papel central no estabelecimento de um cânone nacional e universal; cria uma tradição, faz cair sobre ela o peso da historicidade e da temporalidade que vão muito além do leitor comum. Ao constituir o cânone, constitui a obra *clássica*, sendo esta coroada, não pela sua conformação a uma teoria preexistente, mas pela visão que dela têm especiais leitores e leituras. Claro que a crítica, sujeita à subjetividade do homem, às falhas do gosto, à ausência de regras que balizem uma apreciação objetiva ou positivista, estará sempre sujeita a erros e contradições. Mas se a crítica não se submete a uma teoria, a não ser na justa medida em que com ela se confronta para a testar e para por ela ser testada, já não pode ignorar a crítica ao lado, debruçando-se sobre a mesma obra, estabelecendo assim uma comunidade de pontos de vista sobre o mesmo objeto estético ou literário. Aí se desenvolve a historicidade da recepção, se define a classicidade de um autor e de uma obra, se constitui o cânone que, pela natureza deste sistema dinâmico de apreciação, leitura e interpretação, se altera, rejeitando uns e integrando outros: “a luz com que o crítico ilumina uma delas obscurece todas as outras, e com uma parte somente posta em evidência em cada uma teremos, evidentemente, outras tantas obras, isto é, outros tantos juízos divergentes. Mas é da fusão progressiva destes juízos que aos poucos se vai constituindo uma ideia justa sobre ela, ideia que não tem a virtude de a definir, o que seria absurdo, visto ela não ser nem *coisa* nem conceito, mas sim a de a situar, de a integrar na visão global da literatura”¹⁴⁴. Trata-se de um intercâmbio de experiências que a própria obra potencialmente permite e que contribuem “senão para a objetividade do valor (da obra) pelo menos para a sua legitimidade empírica”¹⁴⁵.

É sabido que Casais Monteiro privilegiava os *criadores* no seu adjunto papel de críticos, e justifica-se: “Esta superioridade do criador provém justamente de a beleza que os outros criaram não lhe ser *alheia*”¹⁴⁶. Propõe para a crítica a mesma emoção criadora que propõe para os outros campos da criação, um comprometimento visceral do humano no humano. Há neste autor a ideia de que na crítica “imparcialidade é o outro nome da indiferença”¹⁴⁷, daí a vantagem do criador no seu papel de crítico, eivado de espontaneidade e de subjetividade *desinteressadas*. Essa

¹⁴³ *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 75.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 84.

¹⁴⁵ Antoine Compagnon, ob. cit., p. 269.

¹⁴⁶ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 80.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

obra, assim defendida com a convicção de quem vê nela mérito próprio, tem maior grau de possibilidade de perdurar, de exercer perante o tempo o efeito de durabilidade, integrando por essa via o cânone. O tempo é em todo o caso um teste decisivo ao reconhecimento da grande obra, à seleção entre o grande e o limitado, esteticamente falando. Importava aos modernos relativizar a mirada crítica, combater o dogmatismo dos neo-clássicos, reconhecer que uma visão crítica de um indivíduo jamais ambicionaria a um juízo definitivo. É no conjunto dos pontos de vista que a autoridade hermenêutica se estabelece e define: “a função da crítica não é dar um lugar definitivo a cada obra, pois que isso exigiria uma coisa impossível: a apreensão do seu exato lugar em relação à época, e desta a toda a cultura. À crítica compete, isso sim, fazer incidir sobre a obra o foco de um ponto-de-vista suficientemente largo e rico de perspectivas – mas forçosamente limitado, por isso mesmo é que é um ponto-de-vista¹⁴⁸.

A ideia de arte orgânica enquanto arte viva, e viva também como condição de organicidade, é, desde os fundamentos, um ponto definitivo da doutrinação presencista. Casais Monteiro retoma de Eliot a ideia, expendida no ensaio “Tradição e Talento Individual”, de que a poesia contemporânea é aquela que se encontra mais próxima do leitor da poesia em geral, precisamente porque ela traz apenas a si, às suas raízes, a terra comum partilhada por poeta e leitor¹⁴⁹. Portanto, nada mais afastado da realidade do que considerar Casais Monteiro, ainda que visto pelo prisma do *presencismo*, como um homem fechado em si ou num qualquer espaço *desincarnado*. É sob a ideia de vida vivida e sentida, sob a perspectiva da arte enquanto expressão de um percurso humano sobre a terra, que o fixa e o faz perdurar, que os presencistas se sentiam mais próximos daqueles que acompanhavam o fluxo do homem seu contemporâneo, totalmente nos antípodas da prática poética de um outro grupo que optara por ignorar o presente e fixar-se num passado considerado morto: “essa geração ‘nacionalista’ remava contra a corrente do tempo; optara por um Portugal idílico, ou então fixava-se em qualquer época do passado, preferindo reviver a viver”¹⁵⁰. O autor de *o Estrangeiro Definitivo*, embora modernamente realce a função primordial da linguagem e da sua relação com o vivido, por vezes não deixa de entrar numa crítica

¹⁴⁸ *Idem*, p. 85.

¹⁴⁹ Cf. T. S. Eliot, “Tradição e Talento Individual”, in *Ensaaios de Doutrina Crítica*, ob. cit., pp. 23 – 25

¹⁵⁰ Adolfo Casais Monteiro, “Humanismo ou Modernismo na Poesia Portuguesa”, in *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1999, p. 24.

ostensivamente temática ou referencial. Mas o que distinguia a geração de *Orpheu*, a referência de Casais Monteiro, do grupo de escritores com quem ele afirma não “sentir a menor contemporaneidade” – aponta os nomes de alguns: “Malheiro Dias e Correia de Oliveira, Afonso Lopes Vieira e Antero de Figueiredo, Alberto de Oliveira ou Agostinho de Campos”¹⁵¹ – não era uma questão de temas ou motivos, que na poesia, dessa perspetiva, eram secundários, mas a linguagem e a forma como o autor transferia esteticamente para essa linguagem a sua aventura humana sobre a terra¹⁵².

No plano literário, o crítico procura reconstituir uma possibilidade de sentido num *texto* que assume desde logo uma configuração de ordem estética. Essa esteticidade perdeu a forma linear da representação decorrente de uma longa tradição clássica e das subsequentes escolas realistas e naturalistas. O movimento moderno (onde Casais se insere enquanto poeta e crítico) traz à superfície a relação *subversiva* do criador com a linguagem, tornando por isso as tarefas do leitor e do crítico extremamente complexas. Em cada ato de escrita, o autor já não se coloca numa linha de continuidade em relação a uma tradição, rejeita a linguagem comum, a tradição da sintaxe, a lógica da semântica: inscreve-se numa frente de rutura, naquele plano da linguagem em que “a literatura nasce de novo em cada indivíduo que escreve, e da vontade que ele tem de abolir toda a literatura anterior”¹⁵³. A literatura é pois um fenómeno de linguagem e de linguagens, deixou de ser um elemento de *sociabilidade* para se tornar numa forma expressiva frequentemente acusada de obscura, que parece rejeitar o leitor em vez de o cativar, cedendo ao poder desagregador do movimento moderno. O que para Barthes se deve à disseminação do sentido na página, que origina igualmente a disseminação do autor naquilo que escreve, Casais Monteiro vê, na inversa, nessa *obscuridade* moderna, precisamente uma marca de maior intensidade humana do autor no seu texto, uma forma de transformar em linguagem o que de mais profundo e inexplicável caracteriza o ser humano: “haverá alguma obra que ninguém

¹⁵¹ *Idem*, p. 23.

¹⁵² Depois, como em tudo, as generalizações são quase sempre arriscadas, sobretudo quando se trabalha com a matéria incandescente da arte e da poesia; e se se estabelece a superioridade de um grupo sobre outro, muitas vezes tal só aproveita aos piores de cada um deles, assim abrigados à sombra dos nomes maiores. Por justiça, deve dizer-se que Afonso Lopes Vieira ou Alberto d’ Oliveira, por exemplo, são poetas incomparavelmente superiores a alguns dos que se abrigaram sob os emblemas de *Orpheu* ou da *Presença*. Não cabe aqui apontar nomes, mas qualquer leitor mediano de poesia os pode facilmente identificar e avaliar.

¹⁵³ Maurice Nadeau, *Escrever... Para Quê? Para Quem?*, Lisboa, Edições 70, 1975, p. 14.

compreenda? e, mesmo que tal obra existisse, teríamos o direito de a considerar obscura? porque não confessar, simplesmente, que nós é que somos opacos?”¹⁵⁴.

Colocando a tónica no facto de um autor não dever limitar-se em função da adesão do público à obra, o seu espírito modernista consciencializa-o, pelo contrário, de que um autor escreve *contra* o público, contra a facilidade e a felicidade da aclamação do mundo. Mas se Barthes considera provável o *suicídio* do autor no espaço fatal de um texto novo, Casais Monteiro, no interior do seu modernismo de tonalidades épicas, defende a obscuridade poética enquanto expressão da “região mais íntima da personalidade do autor”¹⁵⁵. Com efeito, tudo na literatura e na arte é complexo, multifacetado, plurissignificativo, ambíguo, e por isso cada obra é um mundo onde cada leitor, cada espectador, cada ouvinte, procura e encontra uma resposta diferente para as suas interrogações. Daí que, do ponto de vista da obra, “cada qual procura no livro que lê uma resposta diferente. Cada qual, portanto, *faz* o livro à sua imagem e semelhança”¹⁵⁶ como afirma o nosso autor, inferindo que isso se deve à riqueza da obra e à idiosincrasia do leitor. O desvelo de Casais Monteiro crítico pela obra poética é tal que se recusa a tomá-lo na condição materialista de objeto a dissecar, a explicar: o crítico está perante um *sujeito*, um organismo vivo que deve ser tomado, de modo sensível, enquanto tal. Neste ponto, afirma reiteradamente o seu distanciamento da crítica académica do seu tempo, mesmo já ele mesmo académico, recusando os seus métodos analíticos e a sua forma mecânica de desmontar a obra e voltar a montá-la. Para o autor de *Clareza e Mistério da Crítica*, a obra suscita adesão ou rejeição, e vai lê-la procurando respeitar a sua natureza: “Casais Monteiro alinha nitidamente na banda dos que veem na obra um sujeito a que devemos *aderir* na medida das nossas capacidades. A obra *é* e o crítico deve tentar *ser nela* o que ela *é*. Isso faz que Casais Monteiro prefira mil vezes uma interpretação impressionista aos dados mais seguros que a abordagem estilística lhe pode fornecer ou às hipóteses explicativas que a psicanálise ou o marxismo têm pretendido pôr em prática”¹⁵⁷, conclui Eduardo Prado Coelho.

¹⁵⁴ “Claridade e Obscuridade”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 54.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 86.

¹⁵⁷ Eduardo Prado Coelho, *o Reino Flutuante*, ob. cit., p. 182. Apesar de admirar em Casais Monteiro uma apurada intuição, Eduardo Prado Coelho não deixa de o criticar por um certo modo ideal, inefável, de encarar a obra literária: “o conhecimento produzido pela crítica literária consiste na transformação *do texto como objeto num texto como sujeito*. No entanto, este processo de identificação com o texto só é rigoroso e válido se soubermos o que é a obra com que nos identificamos. Isto é, só a

No pólo da teorização e da crítica não há nem pode haver verdades absolutas sobre qualquer dos aspetos integrantes do objeto estético. Daí que, reconhecendo embora a diversidade das opções e a falibilidade de todas elas, no estudo da arte em geral e dos estudos literários em particular seja necessário, segundo Compagnon, “tomar partido, decidir-se por uma via, pois os diversos métodos não se ajustam e o ecletismo não leva a lado nenhum”¹⁵⁸.

Casais Monteiro, ao longo da sua extensíssima obra crítica, não fez senão escolher um caminho, entre vários, caminho de plena liberdade de leitura, interpretação e opinião; considera que nada há de definitivo numa obra literária, porque, certo da legitimidade dos diversos juízos, nota que ela possui “diversas essências” ou “como o camaleão, muda de cor conforme o lugar onde se encontra”¹⁵⁹, ou o lugar onde se encontra o leitor, acrescentaríamos nós, recorrendo aos ensinamentos de Jan Mukarovsky. Retomamos de novo Antoine Compagnon para estabelecer a única atitude sensata perante a obra literária, seja ela a de considerar que “a crítica da crítica é o menos mau dos regimes”¹⁶⁰. O que implica, por um lado, “a crítica de todas as teorias” e, por outro, considerar, neste campo, que “a perplexidade é a única moral literária”¹⁶¹.

podemos descobrir e revelar como *sujeito* na medida em que a conhecemos *objectivamente*. Sem esta dupla condição metodológica e o dinamismo da sua circularidade dialética, toda a crítica literária se arrisca a ser incompleta, errada ou ilegítima. Quer isto dizer que não pode haver sondagem estilística ou temática sem o auxílio, a cada passo corrigido, dum certo tipo de intuição. Mas quer dizer também que, por si só, qualquer intuição é insuficiente e incontroável (portanto: irracional) e nos deixa apenas a possibilidade pouco brilhante de refazer a obra sem o talento do seu autor ou de permanecer em êxtase no limite do silêncio total”. Ver Eduardo Prado Coelho, *o Reino Flutuante*, ob., cit., p. 182.

¹⁵⁸ Antoine Compagnon, ob. cit., p. 282.

¹⁵⁹ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 87.

¹⁶⁰ Antoine Compagnon, ob. cit., p. 283.

¹⁶¹ *Ibidem*.

3 – Doutrinação e Percepção Estética: o leitor, o texto, a arte

A *Presença* foi um instrumento mediador entre o escritor e o público. Para os seus agentes interessa, mais que a literatura, a *escrita*, para adoptarmos um termo usado por Maurice Nadeau no célebre diálogo com Roland Barthes, já aqui convocado¹. A *escrita* abarca os diferentes planos do circuito literário: a produção, a interpretação, a avaliação e a divulgação. Os presencistas estão conscientes de que a leitura é um meio privilegiado de desvendamento de mundos potenciais e conhecimento do lado oculto do homem. Podemos dizer que, nesse contexto, se encarava a leitura como “o momento em que o texto começa a produzir um efeito”². Importa pois averiguar a ação da revista junto do recetor das obras, o estudo da forma como são recebidas pelo leitor; não só a receção das obras mas a qualidade e a circunstância da receção condicionam a visão estética que o público vai ter delas. À poesia é dado indiscutível destaque e prioridade. Tomando de empréstimo as palavras de Maria João Reynaud, a propósito da poesia de Fernando Guimarães, podemos dizer que há um “*face a face* que subentende a compreensão poética: as figuras do *poeta* e do *leitor* são constantemente convocadas através de palavras-chave que pertencem à esfera do sensível”³.

Após o fim da *Presença*, os três ex-diretores continuaram a empenhar-se, ainda que de forma diversa, na divulgação de obras e autores junto dos consumidores da literatura; através da crítica, atividade comum a todos eles, a que José Régio e Casais Monteiro associaram o seu papel pedagógico e didático de professores. O autor aqui estudado nunca deixou de refletir, em muitos dos seus textos, na problemática da receção literária, tendo sempre a preocupação de pensar todo o percurso do livro, desde o pólo da produção até ao pólo da receção.

Em *Melancolia do Progresso*, compilam-se uma vasta série de textos que de forma direta ou indireta versam essa problemática: “Problemas do ensino”, “A deformação dos espíritos”, “Onde o método não basta”, “Indivíduo e estado no ensino”, “Ensino e democracia”, “Porque a mocidade não lê”, “O Ensino da literatura – novas considerações”, “Será possível divulgar sem adulterar?”, “Retalhistas da

¹ Maurice Nadeau, in *Escrever... Para quê? Para Quem?*, ob. cit., p. 11.

² Wolfgang Iser, *L'Acte de Lecture – Théorie d L'Effet Esthétique*, Bruxelas, Pierre Mardaga Editeur, 1985, p.44.

³ Maria João Reynaud, *Matéria Poética – Ensaio de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2008, p. 59.

cultura”, “Diversidade e cultura”, “(A) Universidade e (A) Cultura”, “A Cultura e o espírito de casta”, “A função universitária”, “Ainda sobre a função universitária”, “Novo mundo velha cultura”, “Por um ensino humanístico”, etc. Deixando, para já, de lado os textos de índole mais pedagógica, relacionados com a referida atividade de professor, detenhamo-nos de modo mais circunstanciado nos textos em que se aborda a receção das obras através dos meios da crítica, em suportes materiais como livros ou revistas. Realisticamente, Casais Monteiro não cultiva a ilusão de que é possível fazer chegar a grande literatura e a grande arte à generalidade da população; ao povo, ou às massas, para usarmos termos caros aos neorrealistas:

A nossa época não se tem limitado a fazer autênticos milagres em matéria de pedagogia e alargamento dos horizontes culturais das massas: a inteligência, a dedicação, mesmo o sacrifício de todos quantos têm batalhado para que a educação das massas seja um facto, têm um doloroso contrapeso: a ideia errada de que é necessário (e possível) tornar todos os problemas, toda a espécie de conhecimento, todos os aspetos da cultura, e inclusive da arte e da literatura, acessíveis à «massa», ao decantado «homem comum», por um falso amor do qual deparamos a todo o momento com as mais lamentáveis – e inúteis – falsificações da cultura⁴.

De todo o modo, a revolução estética desencadeada pela aventura moderna incidindo na linguagem exige a captação e posterior educação de outro tipo de leitor, predisposto às dificuldades acrescidas do contacto com uma linguagem indireta, oblíqua, fora dos paradigmas clássico e romântico dos séculos anteriores. O velho público, “o qual se caracteriza pela carência de uma audácia de gosto e de um tacto seguro, que lhe permitam dar-se conta do valor de um artista ainda na fase de procura de si próprio, e por outro lado, precisa que o animem, que o entusiasmem (em suma:

⁴ Adolfo Casais Monteiro, *Melancolia e Progresso*, Lisboa, INCM, 2003, p. 207. Mais de meio século após estas considerações de Casais Monteiro, Federico Ferrari coincide no essencial com o nosso autor, expandindo somente o problema do acesso à leitura para o problema do acesso à Arte. Às questões “a arte é democrática?” e “a arte deve ser democrática?”, responde: “O fim da arte não é a sua democratização; o fim da arte não é o de fazer crer ideologicamente a cada homem que ele é um artista, como tão-pouco é o de fazer com que seja o ‘povo’ (na linguagem pós-moderna, dir-se-ia o ‘agrado do público’ ou o ‘sucesso mediático’) a dizer que algo seja arte ou não. No meu modo de ver esta ideologia da arte está definitivamente ultrapassada, tanto na sua versão utópica vanguardista como na versão comunista pós-moderna. Com efeito, se as vanguardas e as neovanguardas novecentistas tinham acreditado na possibilidade de transformar cada homem num artista, levando a arte diretamente ao povo (com o inevitável resultado, segundo os casos, da indiferença, da incompreensão ou do ostracismo), nos últimos vinte anos do século XX e nos primeiríssimos do século XXI assistimos a uma industrialização da arte ou, para dizer melhor, da conceção de eventos artístico-culturais fundada na vontade de aproximar o ‘alto’ do ‘baixo’ [...] o único resultado que se obteve foi que no espaço de poucos anos o grande público se convenceu definitivamente de que o ‘baixo’ era o ‘alto’. A consequência, inevitável, é que o ‘alto’ tende a desaparecer e não resta senão o ‘baixo’ na cena mediática e culturalmente democrática”. Federico Ferrari, “Aristocracia da Arte”, in AA. VV. *Persistência da Obra – Arte Política*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011, pp. 91 – 92.

precisa que o artista esteja ‘consagrado’) para se *atrever* a admirar”⁵. A revolução poética moderna necessita por consequência de uma nova educação do gosto, e à medida que se inventa autoralmente é necessária a correlativa invenção de um novo leitor. A aventura moderna da linguagem implica a transformação do “leitor comum [...] tímido e medroso”, inadaptado para decodificar uma nova poesia que “incomoda, perturba, rompe radicalmente com hábitos estéreis de leitura. Exige, esforço, conquista de uma certa virgindade ‘de espírito e dos sentidos’”⁶. Mas Casais Monteiro acredita na conquista desse *leitor médio*, capaz de se adaptar a uma poética nova, em rutura com uma poesia tradicional que valorizava o som e o confundia com o ritmo. Superadas as “sensibilidades novecentistas”, “chegamos já ao momento de se poder falar em ‘poesia de hoje’, sem receio de não ser possível oferecer ao público mais do que esboços, hesitações, desígnios de criação futura, esperanças que talvez não se cumpram”⁷.

Casais Monteiro, passada a fase épica da implantação da sensibilidade estética moderna, e respetiva poética, encarna aqui a ideia presencista da necessidade de expansão do público recetor de uma poesia e de uma arte que perderam definitivamente o itinerário de uma *mimesis* representativa. Trata-se de preparar um leitor atual e atuante, capaz de compreender esse “universo novo”⁸ de que o *presencismo* se quer fazer eco, representante e educador: “Passou já o período atribulado de reconhecimento do terreno, de experiência, no qual a poesia que corresponde às nossas sensibilidade e mentalidade novecentistas permanecia forçosamente fora do alcance da maior parte do público leitor, e aberta tão-só àquela reduzidíssima minoria sempre disposta a pressentir e a fruir das novas seivas”⁹.

A educação do gosto passa por uma revisão sóbria dos excessos retóricos e ornamentais tradicionalistas, e pela consciência, segundo Casais Monteiro, de “que as diversas modalidades, ou géneros, da poesia de hoje, não correspondem a par e passo às do passado imediatamente anterior. A poesia elevou-se, depurou-se, e o que esse leitor lhe encontra a menos é, ou verbalismo, ou o artificialismo das imagens e a mecanização do seu emprego, ou a invariabilidade dos motivos, explorados até ao

⁵ *Idem*, *De Pés fincados na Terra*, p. 145.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Vieira Pimentel, ob. cit., p. 573.

⁹ Adolfo Casais Monteiro, *De Pés fincados na Terra*, ob. cit., p. 145.

infinito como mina de ouro que não tivesse fim”¹⁰. Esse “leitor mediano”¹¹, historicamente identificado, é objetivo do *presencismo* recuperá-lo para a educação global do gosto estético, a alteração da mentalidade cultural e o conhecimento artístico e literário. Importa, com efeito, subtrair esse leitor a certos críticos, “zelosos sacerdotes”¹² que vêem a nova poesia “em função da poesia que a precedeu. Assim, por exemplo, um crítico se lhe refere, achando-a desprendida da beleza, simplesmente porque tomou como critério de beleza a poesia de Eugénio de Castro”¹³. Verifica-se que a transformação do leitor primeiro deve acompanhar a transformação do leitor segundo, ou seja, a mudança global do público passaria forçosamente pela mudança do paradigma crítico, insensível ao tempo que passava e ainda arreigado aos fatores estéticos e poéticos oitocentistas. Haveria pois que educar o leitor para a poesia e para a arte, tanto mais que se vivia um ambiente de logro nesta matéria. Uma total deficiência ao nível da cultura estética e poética leva esse leitor, totalmente incapaz de apreciar a nova poesia moderna, a arrogar-se a rejeitá-la, e, mergulhado nas formas tradicionais, a estar convencido de que “gosta muito dela”¹⁴.

Esta poesia moderna mais recente já não é caracterizada pela ininteligibilidade das formas vanguardistas, pelas ruturas semânticas e sintáticas nas palavras e nas frases, por isso, nesta fase de consolidação e estabilização das formas poéticas, “o leitor de agora já não tem a desculpa [...] de se encontrar perante a negação, em parte deliberada, de todo o ‘discurso’, de toda a coesão gramatical”¹⁵. Para o nosso autor, há dois tipos de leitores que, por razões diferentes, cristalizam as suas posições perante as novas formas poéticas: “vemos, portanto, que a resistência de certo público à poesia contemporânea se pode reduzir ao tão vulgar movimento contra tudo o que vem quebrar a paz dos hábitos do pensar – ou talvez melhor, do hábito de não pensar”¹⁶. A resistência *passiva* deste leitor mediano – que recusa ir mais além do óbvio, do tradicional – tem uma causa imediata; está relacionada com a ação de “indivíduos de maior cultura que se acham aferrados a um complexo de preconceitos bem mais denso e variado, no qual a religião e a política não deixam por vezes de ter a sua parte”¹⁷.

¹⁰ *Idem*, p. 146.

¹¹ *Idem*, p. 149.

¹² *Idem*, p. 152.

¹³ *Idem*, p. 154.

¹⁴ *Idem*, p. 148.

¹⁵ *Idem*, p. 149.

¹⁶ *Idem*, p. 150.

¹⁷ *Idem*, p. 151.

A renovação dos elementos estéticos da poesia moderna e contemporânea ao pôr em causa práticas, cumplicidades, facilidades de percepção, encontra oposição nos autores que defendiam uma poética tradicional, mas igualmente a oposição da crítica e dos críticos que viam na novidade um elemento subversivo para a “civilização ocidental só deles, de uso particular, cómodo rótulo para encobrir outras ideias que, visíveis, dariam mais trabalho a defender”¹⁸. A constituição para a poesia e para a arte de um público condizente com o momento que passa não implicaria a utopia de alargar às massas, sem exceção, essa base cultural para a leitura dos grandes autores de todos os tempos, bem como, naturalmente, os modernos e os contemporâneos. Há a necessidade de uma elite culta, que não se compadece com a intenção massificadora impossível para a grande arte. Em função deste ponto de vista, Casais Monteiro não hesita em fazer a denúncia da generalização da mediocridade, do oportunismo, ou simplesmente das boas intenções sem um mínimo de sustentabilidade e pragmatismo. Considera, conhecedor da realidade portuguesa do seu tempo, uma atitude hipócrita e demagógica a de pretender fazer chegar às massas uma alta cultura onde falta o pão ou um mínimo de condições para uma vida digna: “o amor da humanidade tem servido infinitas vezes de capa à mediocridade; eu nem digo sequer que esses medíocres não tenham tal amor – digo simplesmente que com mediocridade nenhum amor serve para nada”¹⁹.

O problema da arte de massas aqui colocado é pois um dos temas mais estimulantes da estética da receção: até que ponto, e em que medida, a arte pode chegar às massas? Se chega, em que medida ela pode ser sentida e compreendida? E chegará ao grande público toda a arte, inclusive a grande arte, ou só uma arte menor, massificada, subprodutos da grande arte? E antes de chegar a esse público coloca-se o problema de saber o que é e o que não é arte, única questão, segundo Genette, verdadeiramente acessível ao crítico, ao estudioso da arte, visto que a distinção e a delimitação das artes é, hoje em dia, algo de tão inefável e ocioso como a própria delimitação estrita dos géneros da literatura o era há já quase um século para um Emil Staiger, por exemplo. A sociologia atual fez do conceito de *massas* uma espécie de homologia correspondente ao conceito marxista de classes; em ambos os casos abrangendo as vastas camadas populares e pequeno-burguesas. De todo o modo, refere indubitavelmente um grande número, uma maioria de habitantes numa

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Adolfo Casais Monteiro, *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 207.

sociedade moderna, uma espécie de mediania trabalhadora desfavorecida, *massificada*, sem condições para aceder aos privilégios e aos produtos mais sofisticados, como a grande arte²⁰. Relacionada com esta ideia de *massas*, está o processo de produção e consumo das sociedades ditas capitalistas, conceito tomado frequentemente em sentido pejorativo, implicando uma certa despersonalização, quando não uma certa alienação. Assim sendo, não admira que, por sinédoque e metonímia, tudo quanto se relacione com este conceito de *massas* sofra igualmente um processo de conotação negativa. Não só esta *massa* não produz verdadeira arte – só uma arte menor, quando a produz, mas inclusive a arte que lhe é destinada será também, em princípio, uma arte menor; seja no campo da literatura (certo tipo de romance policial, ou banda desenhada, por exemplo); na música (canções populares, mas de um popular *kitsch*, sequer a tradicional música que mergulha nas raízes do povo) e assim sucessivamente nos outros tipos de arte, sempre encarada como divertimento leve e fácil²¹. A superioridade do produtor, se se trata de arte maior, em relação ao recetor é imensa, requer-se pois uma abordagem objetiva e não paternalista da situação, circunscrevendo a arte que a este é dirigida, visto que, como Mikel Dufrenne esclarece, “esta arte existe. Ela tem uma realidade derivada de uma operação comercial própria de uma sociedade de consumo. O mercado da arte não é só aquele que se expõe espetacularmente nas grandes galerias, onde os colecionadores disputam as obras-primas a golpes de milhões, ela vai ganhando o seu lugar por todo o lado onde se difunde em grandes quantidades para um público numeroso, as obras que se vendem sob o signo da arte ou da literatura”²².

É evidente que esta arte plural, de *massas*, que funciona também como parte da economia, diversa e acessível às diferentes bolsas, é também o resultado de um processo ideológico e político das sociedades atuais. Quando Casais Monteiro procura clarificar as águas entre os que podem alcandorar-se à grande arte e os que só por intento demagógico se podem tornar consumidores da mesma, sem um radical processo de aprendizagem e investimento pessoal, não está a ser *reacionário*, tão só toma para a arte uma exigência tal que abaixo dela já não reconhece o produto consumido neste campo como uma verdadeira forma de arte: “Se, por amor da

²⁰ Cf. Mikel Dufrenne, “L’ Art de Masse N’Existe Pas” in *Revue d’ Esthétique*, N° ¾, Paris, Union Générale d’ Éditions, 1974, pp. 9 – 12.

²¹ Cf. *Idem*, p. 13.

²² *Ibidem*.

humanidade, se pretende dar-lhe a ilusão de que, sem elevação do seu nível cultural, pode entender, julgar, apreciar todos os produtos do pensamento e da imaginação, eu digo que se está a fazer demagogia e não a promover a difusão da cultura”²³. Todavia, Mikel Dufrenne vai demonstrando que as coisas nem sempre são tão lineares e definitivas; as instâncias de legitimação nem sempre são coerentes e os critérios adoptados não só são discutíveis como muitas vezes contraditórios. Proust, Joyce, Kafka, em termos quantitativos são verdadeiros autores massificados, mas de modo algum serão algum dia autores de *massas*, o mesmo caso se aplica na música a um Beethoven ou a um Mozart, ou na pintura a um Picasso ou um Van Gogh, mas um público vasto de uma cultura menor não deixa de, à sua maneira, aceder a estes génios das diferentes artes, compreendendo-os de acordo com o seu grau de conhecimento e sensibilidade e segundo as camadas complexas como essas obras estão estratificadas ou codificadas²⁴. Acresce que estamos perante um arco cada vez mais alargado do conceito de arte, que ultrapassa o sistema rígido da *Belas Artes*. Técnicas e formas artísticas como a fotografia, a banda desenhada, o documentário, a crónica, a crítica, o ensaio (como procuraremos demonstrar noutra parte deste trabalho) são alguns exemplos de géneros e subgéneros artísticos que foram entrando para dentro do cada vez mais alargado e elástico campo da arte e da estética, tornando-se a fronteira entre o que é arte e o que não é arte uma tarefa difícil de definir. Cada obra serializa-se, multiplica-se; estamos em pleno desenvolvimento da técnica a que a arte não pode fugir, como em tempo intuiu Benjamin. Via-se na arte uma finalidade regeneradora, um remédio contra o embrutecimento do homem, uma barreira contra a barbárie, um caminho para uma renovada humanização das sociedades. Ao contrário de Adorno, para quem a arte de massas é uma convivência retrógrada com a repressão e a violência, Benjamin perscruta nela uma possibilidade de redenção e libertação²⁵.

²³ *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 207.

²⁴ Cf. Mikel Dufrenne, “L’ Art de Masse N’Existe Pas”, ob. cit., pp. 14 e ss.

²⁵ Cf. Silvina Rodrigues Lopes, *a Legitimação em Literatura*, ob. cit., p. 243. Muito próximo dos pressupostos de Benjamin, retomados aqui por Silvina Rodrigues Lopes, está Jean-Luc Nancy, ao defender uma espécie de “comum” fundado não simplesmente nas estruturas sociais e administrativas que interligam os indivíduos, mas uma “partilha” existencial, um “ser-com” que fundamenta uma proximidade humana onde determinados indivíduos, os criadores, os artistas, emitem determinados “sinais”, determinados “sentidos” (que não se confundem com os sentidos quotidianos e instituídos) que, de certa forma, irmanam esteticamente e afetivamente um grupo, uma comunidade, de dimensão variável, gradual e tendencialmente mais vasta: “Que sucede quando alguns pintam animais nas paredes de grutas, quando outros fazem vibrar em cadência cordas retesadas ou o ar soprado nos tubos, quando outros ainda contam histórias numa língua especialmente trabalhada, reinventada? Sucedem que se fazem proposições de sentido, sucede que alguns, pelo menos, sentem compreender ou experimentar que tais proposições são efetivamente as suas, e que eles o não teriam sabido se elas não tivessem sido feitas.

Para este suplemento de alma trazido pela grande arte aos desfavorecidos da cultura e da vida, a cultura não pode deixar de ser o trampolim para novos patamares humanos, intelectuais e artísticos, “porque só o homem culto pode conhecer os limites do saber, seu e alheio. Ora, para se chegar a esta consciência, não basta adquirir, assimilar ‘informação’: é necessário o exercício do senso crítico, o qual não é, por definição, vedado a nenhum homem, mas que não ‘nasce feito’”²⁶. Há, como é visível, em Casais Monteiro uma aposta na educação como elemento central de engrandecimento do homem e fator indispensável para aceder aos planos superiores das manifestações do espírito, mas sem cedências fáceis que ele denomina, como vimos atrás, de irrealistas, demagógicas e populistas. Claro que a educação para a arte tem a sua própria especificidade, requer a necessária distanciação das normas que regem a vida social, moral ou científica. Categorias estéticas extremamente válidas do ponto de vista da eficácia artística poderiam ser ameaçadoras em situações de realidade social concreta, e o contrário também seria verdadeiro: boas intenções, a generosidade dos sentimentos, o fator moralizante, poderiam ser um fracasso do ponto de vista artístico, visto que, neste plano, o receptor sensível atribui valor artístico a aspetos que seriam portanto de todo condenáveis fora desse contexto. Um espírito retrógrado, politicamente reacionário, poderá compensar na obra de arte essa situação pela capacidade rítmica, polissémica, pela força dos caracteres criados, se se tratar de obras dramáticas ou novelescas²⁷. O “reacionário” Balzac foi socialmente avançado na sua obra a ponto de influenciar a doutrina marxista, fascistas como Celine ou Goottfried Benn criaram linguagens novas na ficção e na poesia, Heidegger exibiu a suástica e revolucionou poeticamente a hermenêutica filosófica. E poderíamos continuar indefinidamente com exemplos deste tipo. Tudo isto se passa plenamente no campo da receção, na plena faculdade de ajuizar do recetor, na formação de um sentido pelos agentes da interpretação. Em tudo autónomos, deve dizer-se, do autor, que após o parturejamento da sua obra fica perante ela com os direitos e deveres de um consumidor, ainda que especial. A especificidade que esse facto acarreta, o estatuto de autor, não deve ser realisticamente ignorado. Casais Monteiro manifesta

Que tal partilha ocorra, em primeiro lugar, ostensivamente, entre um pequeno número, não impede que, por contágios imperceptíveis e por deslocações, transposições – também através das diferentes esferas de atividade artística, pois as artes ‘populares’ participam do mesmo movimento – algo de comum, ou seja, de sentido, tenha lugar. E que isso seja sem fim. A arte pertence pois ao comum, não à cidade”. Jean-Luc Nancy, “Arte e Cidade”, in *Persistência da Obra – Arte e Política*, ob. cit., pp. 75 – 76.

²⁶ *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 208.

²⁷ Cf. Renato Barilli, *Curso de Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 158.

nos seus escritos uma funda consciência da diversidade e da complexidade da percepção artística e literária, situando em cada um dos pólos dessa percepção um entendimento determinado da obra. Ninguém se pode arrogar à posse do monopólio do seu sentido, e isto não a empobrece, bem pelo contrário, enriquece-a na sua pluralidade de significações:

Aquilo que uma obra é! Eis sem dúvida uma frase mais fácil de escrever do que de justificar! De facto, o artista, o crítico, o esteta, cada um deles se arroga uma particular infalibilidade sobre o que a obra é. Cada um dele nos serve mil explicações luminosas, mas prova à saciedade que a obra é precisamente, e apenas, tal como ele a vê e descreve. E perante as três certezas, somos levados a concluir que uma obra de arte não é de *per si* suficiente clara para evitar equívocos. Isto é: concluímos que não tem uma existência independente, exterior aos nossos juízos sobre ela”²⁸.

A receção artística, partindo naturalmente dos mesmos mecanismos da percepção da realidade que cerca o indivíduo, é em tudo diferente do automatismo percetivo que desencadeamos para receber as imagens repetitivas do dia-a-dia; o formalista russo Victor Chklovski estabelece essa distinção nos seus precisos termos: “devemos tratar as leis de dispêndio e de economia da língua poética no seu próprio quadro, e não por analogia com a língua prosaica. Se examinarmos as leis gerais da percepção, veremos que, uma vez habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos refugiam-se num meio inconsciente e automático. [...] As leis do nosso discurso prosaico com a sua frase inacabada e a sua palavra pronunciada apenas metade explicam-se pelo processo de automatização”²⁹. Já na arte tudo se processa de forma radicalmente distinta: “E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte*”³⁰. O sujeito que percebe, que desfruta, que avalia ou valora, tem a autonomia do exercício das “prerrogativas sancionadas precisamente pela teoria estética, para a

²⁸ *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 118.

²⁹ Chklovski, “A Arte como Processo”, in *Teoria da Literatura – I – Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 101.

³⁰ *Idem*, p. 103.

qual a obra é um contexto orgânico, polissêmico, ‘ambíguo’, em que por isso é possível descobrir associações, chamadas, relações de que talvez o autor não estivesse consciente”³¹.

Do ponto de vista desta ambivalência do ato percetivo, convirá estabelecer a nítida fronteira entre a arte de massas e a arte popular, e socorremo-nos para tal, mais uma vez, do pensamento de Mikel Dufrenne: “a arte de massas não é, como a arte popular, produzida pelo povo, pelo terceiro estado, ela é produzida pelo *povo* considerado como massa, por pessoas que ainda se classificam como artistas”³². A arte popular terá assim uma origem remota e coletiva; representante da idiossincrasia, da identidade de um povo. A arte de massas é uma arte fácil, imitativa frequentemente da grande arte, por isso cópia, simulacro, de frágil organização formal, e por consequência rarefeita ao nível do seu conteúdo, para utilizarmos conceitos com que Adorno trabalha. Este, tal como Casais Monteiro, recusa-a, ou pelo menos não lhe atribui a plena cidadania enquanto arte: “a injustiça, que toda a arte engraçada, sobretudo a de divertimento, gera é uma injustiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda”³³.

Num primeiro momento, poderíamos supor que essa interação entre autores e leitores, intermediada pela *Presença*, se enquadra no efeito de *feedback* explicitado por Vítor Aguiar e Silva na *Teoria da Literatura*, “constituindo a comunicação literária uma comunicação de tipo disjuntivo, diferido e unidirecional”³⁴ que pode influenciar, por continuidade ou derivação, o trabalho futuro do escritor. Ou seja, perante uma manifestação de aderência e simpatia de leitores e críticos, o autor mantém a linha de rumo, ou perante uma manifestação de rejeição pelas referidas entidades o autor reformula a sua escrita e os seus processos. Aparentemente, este fenómeno de *feedback* só decorreria, por razões óbvias, durante a vida do escritor, mas Aguiar e Silva demonstra que mesmo após a morte do autor esta situação pode perfeitamente continuar a verificar-se, bastando para isso que esses textos sejam reactualizados em função dos novos públicos, como no caso de renovadas encenações

³¹ Renato Barilli, ob. cit., p. 159.

³² Mikel Dufrenne, “L’ Art de Masse N’Existe Pas” in *Revue d’ Esthétique*, N° ¾, ob. cit., p. 18.

³³ Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edição 70, 1970, p. 54.

³⁴ Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1999, p. 202.

de peças dramáticas, das reinterpretações e versões de novas peças musicais, ou dos esforços editoriais de apresentação renovada dos livros³⁵.

Mas poderemos passar para patamares mais complexos do ponto de vista da receção literária, e convocar aqui um movimento sociológico e histórico enquadrado pelo conceito de *estética da receção* teorizado nomeadamente por Iser, Fish e Jauss que conceberam, com tonalidades próprias, a noção de obra literária em particular e de obra de arte em geral como fatores de formação de *sociabilidade*, veiculando valores sociais, políticos, morais, éticos e naturalmente estéticos. Mas já anteriormente esta questão se tinha colocado sob perspetivas divergentes. Centrando-nos em dois autores marcantes na forma como o seu pensamento afluí à *Presença*, verificamos, por exemplo, que Paul Valéry considera estarmos perante um completo corte entre o autor e a sua obra, por um lado, e essas duas entidades e o leitor, pelo outro, enquanto Benedetto Croce considera que entre autor, obra e a receção por parte do leitor ou do usufruidor há uma linearidade, uma continuidade, formando esses três pólos uma espécie de tríade inseparável³⁶.

Para além do próprio problema da receção, esta relação entre a arte e a sociedade nunca foi pacífica, e é passível de ser abordada e focalizada de vários ângulos, visto que nem a sociedade de uma dada época, num espaço determinado, é homogénea e muito menos homogénea é a arte que aí se realiza. O próprio posicionamento da arte perante a sociedade pode ser de apologia, mais raramente, ou de rejeição, mais frequentemente. A *mimesis* em relação a uma determinada época é com grande frequência construída pelo criador negativamente, numa perspetiva crítica de quem choca com as estruturas sociais e culturais nas quais está desajustadamente inserido. Não é possível determinar leis universais para a arte, mesmo que temporalmente limitadas a uma dada situação histórica. A arte é uma das manifestações humanas mais fugidias, menos passível de se deixar subordinar a critérios determinados e muito menos pré-determinados³⁷. Por essa ordem de razões, é impossível estabelecer paralelos, ou leis gerais, entre as formas da arte e as formas históricas e sociais, até porque é sabido como o artista é muitas vezes um anti-social por natureza, ou pelo menos um *solitário*; embora esse ato solitário só possa

³⁵ Cf. *Idem*, pp. 202-204.

³⁶ Cf. Ernest Sturm, Prefácio a *Une Histoire de la Critique Moderne*, de René Wellek, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 22.

³⁷ Cf. Arnold, Hauser, *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 231 – 237.

igualmente ter lugar se devidamente integrado numa estrutura social. Podemos, sobre o problema da relação da arte com a sociedade, considerar, com Jan Mukarovsky³⁸, que, não obstante todas as dessincronizações entre as duas entidades, não é possível considerar a arte sem a sua contextualização social, tanto mais que o mínimo gesto diário do artista se insere nesse núcleo de sociedade ao qual pertence, por sintonia ou por aversão. Já a sociedade não depende nesses termos da arte, embora esta seja uma manifestação social e, por isso, perante ela, a sociedade através das suas instituições reage: premiando ou depreciando. Arnold Hauser coloca com justeza a relação complexa entre arte e sociedade:

O facto de que os conceitos sociológicos não nos habilitam a compreender a *essência* da arte não equivale a dizer que não há mais possibilidades de a arte ser elucidada por conceitos sociológicos, do que a sociedade por conceitos estéticos. A relação entre a arte e a sociedade não pode ser assim simplesmente invertida. A sociedade é tudo menos um fenómeno estético, ao passo que a arte é um acontecimento eminentemente social, o que quer que possa ser além disso, é entre outras coisas um produto de forças sociais e uma fonte de efeitos sociais. Sobre as forças operantes em arte e os efeitos que dela provêm, pode dizer-se muito do que é digno de relevo sem se presumir sondar o seu ser intrínseco ou rezeir dissipar a sua magia³⁹.

O social na arte ultrapassa claramente o problema da receção e está presente em todos os momentos da criação do objeto estético, desde a mais remota origem, isto é, desde a sua génese na mente do seu autor. Mais tarde, surge à boca de cena uma personagem do processo literário até aí plenamente secundarizada, o leitor, que foi ganhando protagonismo com o advento da *nova crítica* e das novas conceções de abordagem das obras e da língua, que de um modo geral tiveram origem na revolução linguística e filosófica saussuriana. Catherine Belsey, em *A Prática Crítica*, refere-se a essa mudança no campo da perceção literária e estética como tratando-se do “poder do leitor”⁴⁰, o qual é impulsionado pela implantação das novas correntes formalistas, estruturalistas e historicistas, devedoras do marxismo, que divergem do tradicional realismo expressivo, passando a exaltar o pólo da receção na dialética da existência literária. A crítica passa a interessar-se não só pelo processo de perceção especializado, hermenêutico, mas também pela massa de leitores comuns que aderiram a determinada obra e a determinado autor. A valorização desta receção

³⁸ Ver Jan Mukarovsky, *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*, ob. cit. pp. 11 e ss.

³⁹ Arnold, Hauser, *Teorias da Arte*, pp. 241 – 242.

⁴⁰ Catherine Belsey, *A Prática Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 37.

historicista, comum no estudo das obras literárias e da literatura em geral, não é obviamente consensual, mas, como escreve Catherine Belsey, “na melhor das hipóteses, o interesse pelo leitor é inteiramente libertador, uma rejeição da tirania do autor em favor da participação dos leitores na produção de uma pluralidade de significados; na pior das hipóteses, a teoria do leitor constrói apenas uma nova figura de autoridade defensora de um só significado, um leitor-modelo intemporal, transcendente, altamente treinado e que não pode estar errado. Na realidade, a maioria dos teóricos da prática do leitor atua entre estes extremos e defronta, neste processo, implícita ou explicitamente um certo número de problemas teóricos”⁴¹. Aqui, o problema da uniformidade de um leitor único não se põe, pelo contrário, o texto abre-se a um número ilimitado de leituras, tantas como os leitores de diferentes épocas, de diferentes culturas, de diferentes idiossincrasias. Porém, há elementos humanos comuns, verdadeiros *universais*, independentemente da implantação de cada indivíduo que lê em diferentes contextos ou circunstâncias.

O texto tem a faculdade de desencadear no leitor um sem-número de reações emocionais e intelectuais, e esses dados poderão ser a base de uma abordagem crítica compatível. Não há nesta matéria uma interpretação privilegiada e muito menos totalitária, o leitor procura a sua própria verdade no texto, e este enriquece-se com uma contínua e diversificada reatualização ao nível dos sentidos que potencialmente dele imanam. O autor esbate-se no justo momento em que gera o texto, deixa de deter o controlo da verdade, muito menos da verdade única desse mesmo texto; a descoberta das suas intenções íntimas é, neste sistema de leitura, pouco menos que irrelevante. O leitor assume-se, segundo a teoria de Stanley Fish⁴², numa instância de autoridade, a sua intuição é um elemento de fixação de um sentido do texto, visto que interessa predominantemente a receção e a compreensão dos sentidos daí emanados à suposta, e imponderável, intenção do autor⁴³. Trata-se de conceber a literatura, a arte, não como uma transcendência desincarnada, mas, pelo contrário, como uma realidade que surge no meio dos homens, seguindo os movimentos sociais e os anseios humanos, histórica e materialmente implantados. Há pois uma “tentativa de determinação positiva do

⁴¹ *Idem*, pp. 37 – 38.

⁴² Cf. Stanley E. Fish, *Self-Consuming Artifacts: the Experience of Seventeenth – Century Literature*, Berkley, University of California Press, 1972, pp. 385 e ss.

⁴³ Catherine Belsey, *A Prática Crítica*, ob. cit., pp. 38 – 41.

fenómeno literário que opunha ao esteticismo idealista a sobrevalorização dos factores extra-literários e a ‘hipertrofia do estudo das fontes’⁴⁴, como assinala Teresa Cruz.

Os vários caminhos desembocam numa ou noutra forma de *morte do autor* a que se liga o modo como os críticos formalistas e estruturalistas (e os integrantes das diversas Novas Críticas, aquém e além Atlântico) apresentam o sentido do texto dentro dos limites e no interior do próprio texto. Sobressai, neste quadro, a ideia barthesiana, na sequência da *natureza dos pronomes* de Émile Benveniste, segundo a qual o autor se dissolve no texto, na justa medida em que “é o sujeito da enunciação, que não preexiste à sua enunciação mas se produz conjuntamente com ela, aqui e agora”⁴⁵. A instância de *legitimação* é agora o leitor, se bem que um leitor tão fictício e impessoal como o *inexistente* autor⁴⁶. Este leitor não vai legitimar o autor, procurando a sua intenção profunda, como queria Picard, trata-se de um leitor na plena autonomia da sua interpretação, que se substitui à procura, ou à descoberta, da intenção autoral. Se bem que o leitor, ao tornar-se uma espécie de “autor de substituição”⁴⁷, continue, paradoxalmente, a deixar afinal *viva* a figura do autor. Para os mais avançados da Nova Crítica, como Genette, tudo se passa na consecução do ato de leitura entre a escrita propriamente dita e a leitura, e já não entre um autor empírico e a sua própria obra.

A literatura é antes de mais a linguagem em processo, em construção, criando e inventando o mundo e não tanto copiando ou transmitindo para o presente uma verdade anterior, preexistente. Deste modo, escritor e crítico concebem a mesma re-escritura do mundo, visto que re-escrever é reconstruir de novo o novo, processo não radicalmente diverso do verificado no primeiro texto. Eduardo Prado Coelho, lendo Genette, considera que não há “praticamente diferença entre o escritor e o crítico, desde que nenhum deles considere a linguagem como um instrumento ou um modo de expressão, em vez de a considerarem como o lugar inicial do pensamento”⁴⁸. Quando se trata da grande obra, que traz uma linguagem nova, o leitor, num dado momento, não deixa de se encontrar igualmente *morto*, por impossibilidade de captação dessa mensagem inédita, visto que a essência estética da obra em muito antecipa a mundividência do leitor.

⁴⁴ Teresa Cruz, Prefácio a *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Veja, 2003, p. 7.

⁴⁵ Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, ob. cit., p. 52.

⁴⁶ Cf. *Idem*, p. 53.

⁴⁷ *Idem*, p. 54.

⁴⁸ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 99.

Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, os dois grandes representantes da escola da receção alemã (também conhecida como a Escola de Constanza), no que respeita à abordagem da receção literária, rejeitam a possibilidade de um leitor único, que resistisse ao tempo e às circunstâncias. Interessam-se pela história da leitura e interpretação dos textos, sua variabilidade em função das diferenças históricas e intertextuais dos diversos leitores. Os estudos literários, até aí confinados ao binómio texto/autor, vão defrontar-se com a chegada de mais um terceiro elemento, preponderante na formação do sentido textual, o leitor. Na receção vai radicar o elemento que fecha a constituição do sentido da obra literária e da obra de arte. De uma importância fundamental, visto que, se a obra literária ou artística não é lida, não é percebida, não existe, não tem realidade existencial. Do trio constituído por autor, obra e leitor, se estabelece o sentido dinâmico do texto, confluência simultânea de uma experiência dupla de onde emerge uma interpretação submetida a um processo histórico, a uma temporalidade empírica, porque humana. O *horizonte de expectativas* é um horizonte de experiências, empírico e social, constituído pelo autor, leitores simples e leitores especialmente qualificados, os críticos⁴⁹. O leitor, o público recetor, atribui à obra uma multiplicidade de sentidos de todo autónomos da intenção do autor ao criá-la, o ato criativo passa igualmente a ser um ato social em constante mutação e atualização. No estudo da obra, esses agentes da receção vão pois figurar em primeiro plano na fixação do sentido, visto que são os continuadores da atividade do autor e em última análise os decisores da sorte futura dessa mesma obra⁵⁰. Em última análise, trata-se de uma contestação frontal da ideia de uma leitura intemporal e totalizante, eivada de um certo platonismo dogmático, na inversa, concebe-se a literatura como algo em permanente atualização, aberto às interpretações de homens de diferentes épocas ou *mundos*.

⁴⁹ Cf. Luís A. Acosta Gómez, *El Lector y la Obra – Teoría de la Recepción Literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1989, pp. 17 – 19.

⁵⁰ Cf. *Idem*, pp. 20 – 23. A estética da receção literária é pois um método teórico-crítico de abordagem das obras devedor da sociologia em geral e da sociologia da literatura em particular. Por outro lado, a sociologia da literatura, enquanto disciplina que estuda os grupos sociais mais próximos das obras literárias, alarga e aprofunda o seu campo de ação com o desenvolvimento da estética da receção, visto que os dois métodos e as duas disciplinas se interseccionam. Pelo menos desde Kant que, igualmente, se estabeleceu que a própria manifestação do gosto do ponto de vista estético é um fenómeno eminentemente social, tendendo à universalidade através da procura desse *sensus communis* tendencialmente maioritário ou mesmo consensual.

Iser cria o conceito de *leitor subentendido*, ou implícito, centrado já não numa espécie de leitura coletiva e pública, proposta por Jauss⁵¹, mas na leitura enquanto ato individual, experiência intransferível do leitor. Iser é com efeito menos dado a uma espécie de estatística interpretativa, cria um tipo de personagem fictícia que cabe no arco interpretativo imposto pela estrutura significativa do texto, exercendo esse mesmo texto os seus efeitos hermenêuticos, não tanto por uma realidade empírica exterior, mas na própria realidade, digamos, ontológica, do próprio texto. “Daqui decorre uma explicação extremamente instrutiva sobre o processo pelo qual o leitor constrói um significado que não é inteiramente determinado – devido às ‘indeterminações’ criadas pela justaposição de ‘perspetivas’ no texto – nem inteiramente subjetivo – devido ao facto das propriedades formais do texto construírem um papel para o leitor. Por esta razão, as leituras não são dadas nem arbitrárias”⁵². Verifica-se a substituição do autor empírico e do leitor ideal por autor e leitor subentendidos, o que foi sem dúvida um passo em frente no campo da receção dos textos, embora outras hipóteses mais radicais e com mais decisivos cortes em relação ao realismo expressivo tenham ocorrido. O leitor adquire uma dimensão ativa nos atos literário e estético, e por sua vez confere a esses atos uma dimensão histórica e sociológica que não seria possível sem a sua presença nesta estrutura. Esse leitor atua no texto pelos seus conteúdos, mas sobretudo pelos seus vazios, pelos seus silêncios, que convidam a preenchê-los justamente no ato da receção⁵³.

O que Jauss e Iser procuraram foi transferir o problema da história da obra da sua produção para a sua receção, no sentido da escrita para a leitura; dar ao leitor um importante papel na forma de reescrever e reequacionar os textos ao longo do tempo. Simplesmente, ao contrário do que acontecia com as teorias marxistas ou estruturalistas, neste sistema a história da literatura não é para ser tomada como algo imanente do ponto de vista da produção; ela é vista, neste caso, enquanto relação sistemática e contínua com a dinâmica global da história propriamente dita. Ou seja, a estética da receção procura esbater fronteiras entre a literatura e a história geral da humanidade, estabelecer pontes entre a literatura e a sociedade de onde emana e que a recebe⁵⁴. A valorização do leitor empiricamente situado no tempo e na história é, na

⁵¹ Ver Hans Robert Jauss, *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Veja, 2003.

⁵² Catherine Belsey, *A Prática Crítica*, ob. cit., p. 43.

⁵³ *Idem*, pp. 44 e ss.

⁵⁴ Cf. *El Lector y la Obra*, ob. cit., p. 127. Acresce que além de se trazer o leitor para a cena literária, onde vai ocupar um papel central, vai, ainda, como assinala Hans Ulrich Gumbrecht, deixar de

inversa, rejeitada pelas doutrinas positivistas e estruturalistas, que subordinam toda a sua prática e o seu projeto à soberania do texto; quando muito criam a figura alegórica do leitor ideal ou do leitor perfeito, entidade abstrata gerada pelas necessidades internas do próprio texto.

No entanto, Roland Barthes preconizava a revalorização de um leitor ideal, ou virtual, metamorfoseado na figura de um segundo escritor, construindo a figura de um leitor-escritor que conhece os domínios profundos da construção textual: estaríamos, neste horizonte comunicativo, na situação de uma “escrita feliz”⁵⁵. Essa relação de cumplicidade entre escritor e leitor derivaria o texto enquanto “espaço sedutor”⁵⁶, e essa sedução só poderia dar-se num campo comum da textualidade e da sua edificação. Tal passaria pelo facto de no pólo da produção e no pólo da receção se encontrarem duas entidades que partilham a mesma ideia sedutora e transgressora da escrita enquanto ato de prazer: “De facto, o grande problema, agora, é fazer do leitor um escritor. No dia em que se chegue a fazer do leitor um escritor virtual ou potencial, todos os problemas de legibilidade desaparecerão. Se se lê um texto aparentemente ilegível, no movimento da sua escrita compreendemo-lo muito bem. Evidentemente, há que fazer toda uma transformação, quase diria uma educação; para isso é necessária uma transformação social”⁵⁷. Essa importância dada ao leitor leva igualmente Proust a transformá-lo numa espécie de autor segundo, entidade que estabelece um outro sentido para a obra, que será o seu próprio sentido enquanto agente do mundo.

Mas independentemente dessa genealogia múltipla de sentido, o destinatário apresenta-se sempre indeterminado, embora o ato de leitura se concretize num determinado espaço e num determinado tempo historicamente determinados. Essa situação vai fazer com que os teóricos da Escola de Constanza recuperem a antiga dicotomia entre *poiesis* e *aisthesis*, para estabelecer este diálogo contínuo, histórico, entre a produção e a receção, entre autor e leitor⁵⁸. Propõe Jauss não só uma simples transmissão entre duas entidades que se cruzaram no espaço/tempo de um livro e de

privilegiar uma leitura por comparação com outra, considerando-se uma *falsa* e outra *verdadeira*. Passa-se a integrar todas as leituras num plano mais amplo, que é o plano das diferenças produtivas das sucessivas exegeses. O texto solicita a leitura, desencadeia uma sucessão de interpretações que o transformam numa máquina de produção de sentidos cada vez mais amplos e diversos, sem que se possam privilegiar uns em detrimento de outros. Cf. Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, pp. 22 e 97.

⁵⁵ Roland Barthes, *Escrever... Para Quê? Para Quem?* ob. cit., p. 33.

⁵⁶ *Idem*, p. 37.

⁵⁷ *Idem*, p. 36.

⁵⁸ Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, ob. cit., pp. 149 – 158.

uma leitura, mas a necessidade do estudo das características do texto e dos conhecimentos do leitor, verificando-se, através deles, a qualidade ou o nível do seu juízo estético. Estamos perante um *horizonte de expectativas* que o próprio texto cria ou que o leitor espera em função das suas aptidões intelectivas, sensíveis e culturais. O texto aguarda o seu leitor, histórico, não ideal, e o leitor aguarda o texto que individualmente lhe convém. Jauss opõe-se portanto ao biografismo, à história literária tradicional, ao excessivo nexó texto-autor e, finalmente, à total autonomia do texto literário de cariz estruturalista⁵⁹: “a literatura e a arte só passam a pertencer a uma ordenação histórica organizada, quando a sucessão das obras não remete apenas para o sujeito produtor, mas também para o sujeito recetor – para a interação entre o autor e o público”⁶⁰, e nessa correlação a arte “só pode manifestar a sua originalidade se o papel específico da forma artística for definido, não já como simples *mimesis* mas como dialética, quer dizer, como meio de criar e de transformar a percepção”⁶¹.

Uma leitura baseada na receção releva de uma conceção empirista da arte, em oposição a uma conceção idealista; a obra assume-se como um ato social, público, histórico, que independentemente do seu autor produz um certo número de efeitos que se prolongam e adequam às condições históricas em que é lido ou recebido, construindo-se deste modo uma espécie de “hermenêutica da resposta pública ao texto”⁶². Ao contrário dos defensores de uma arte de intervenção social, marcada pela negatividade, pela contestação das estruturas vigentes, como a partilhada por Adorno, Jauss privilegia a formação de um sentido histórico, independentemente da posição do autor perante a realidade que o envolve; além disso, a função comunicativa proposta por Jauss estabelece-se independentemente da intenção mais ou menos *engagée* do autor⁶³. O sentido da obra é suscetível de um contínuo ajustamento pelos múltiplos leitores que a ela acedam, e neste caso o pólo da receção prevalece em relação à autoridade de um criador que, ao produzir o texto, faz desse texto um objeto do mundo, entregue às circunstâncias do mundo, inclusivamente dos mundos daqueles que pela leitura a ele acederam. A questão autoral, por esta ordem de fatores, ultrapassa o autor e expande-se ao mundo da linguagem e ao mundo dos recetores.

⁵⁹ Cf. Álvaro Manuel Machado / Daniel – Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada À Teoria Da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 83 – 87.

⁶⁰ Hans Robert Jauss, *A Literatura Como Provocação*, Lisboa, Veja, p. 48.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, ob. cit., p. 158.

⁶³ Cf. Peter Bürger, “Problemas de Investigación de la Recepción”, in AA. VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 179 - 191.

Muito perto deste entendimento da leitura anda Casais Monteiro quando afirma que é a receção crítica que deve incumbir-se da atualização e de certa forma da expansão universal da obra, visto que, nesta linha de pensamento, “só a leitura torna a obra real⁶⁴”. E acrescenta:

Quem lê não regista passivamente. A crítica não é senão a forma superior da leitura, pois que o leitor já está dando valor e sentido, conforme ele *é*, à obra que tem diante dos olhos, e com a qual entra uma relação que, comparada à do crítico, não oferece qualquer divergência quanto à essência. Ele está assim recriando a obra para si – está tão dentro dela que de modo algum podemos afirmar que a sua atitude seja oposta à do movimento criador que lhe deu origem no espírito do autor⁶⁵.

Nesta problemática assenta o trabalho de Jauss, que visa a renovação da história da literatura através de métodos de carácter hermenêutico e fenomenológico. Esta capacidade hermenêutica requer um leitor privilegiado, não um simples leitor comum; mas esse exegeta vai condicionar o devir da obra, cujo valor deixa de ser definitivamente fixado no ato do seu surgimento⁶⁶. Ela vai evoluindo fruto da ação recetiva do leitor, autónoma em relação à vontade do seu autor, que perdeu definitivamente o domínio da sua criação.

A obra, desprendida do seu autor, vai empreender um longo caminho através do ato de leitura, uma infinda fenomenologia de carácter hermenêutico vai estar na base da existência da obra literária, ou da obra de arte. A sua interpretação e a sua compreensão vão estar sujeitas já não à ação do autor mas às sucessivas correntes de leitura, também elas sucessivamente atualizadas em função da temporalidade e da historicidade dos movimentos sociológicos. A obra expõe-se à variabilidade da história, à sucessão das gerações, às transformações do mundo e das ideias dos homens sobre o seu mundo, assim fornecendo “à hermenêutica o campo ideal do seu próprio questionamento”⁶⁷. A relação paradoxal entre a ambição de atemporalidade e intemporalidade e a submissão à temporalidade inerente à historicidade das sucessivas leituras só pode ser superada através da experiência reatualizada da leitura e compreensão⁶⁸. Isto implica um questionamento contínuo do texto, de que resulta, num arco mais vasto, uma espécie de ontologia dinâmica da obra, como preconizava

⁶⁴ *Clareza e Mistério da Crítica*, p. 66.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cf. Catherine Belsey, *A Prática Crítica*, ob. cit., pp. 37 e ss.

⁶⁷ Teresa Cruz, Prefácio a *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Veja, 2003 pp. 10 e 11.

⁶⁸ Cf. *Ibidem*.

Gadamer. Já Jauss, como vimos, através de um método sociológico de leitura que acentua o pólo da receção da obra em detrimento do pólo da produção, tem como fim, mais modestamente, elaborar uma “espécie de registo plural dos seus efeitos culturais e sociais, que deverá dar conta de fenómenos como o sucesso ou insucesso das obras, a formação e cristalização dos géneros, a hipotastização de autores e obras como ‘tradição’, efeitos condicionados, por sua vez, por um conjunto de condições igualmente sociais e culturais. Qualquer tentativa de redespertar ainda uma ideia de uma verdade da obra se dilui aqui, inevitavelmente, na relatividade de um destino que lhe não pertence de facto”⁶⁹. Jauss aplica ao seu método histórico um pragmatismo essencial: procura cercar o texto pelas suas circunstâncias sociais e culturais de cada momento, que não são mais que os sucessivos *horizontes de expectativas* de cada leitor, recusando o espaço branco e desumanizado da pura textualidade. A interação entre texto e leitor pode realizar-se a vários níveis, como explicita o teórico de Constanza: “a historicidade da literatura, assim como o seu carácter comunicativo, implica, simultaneamente, uma evolução e uma troca entre obra, público e obra nova, as quais podem ser apreendidas tanto na relação entre mensagem e destinatário como na relação entre pergunta e resposta ou na relação entre problema e solução”⁷⁰.

O diálogo entre a obra e o leitor condiciona cada um deles, “introduzindo uma dimensão interativa e performativa na relação da obra com o seu recetor”⁷¹. Estas implicações de ordem estética, cognitiva e sócio-históricas condicionam a relação entre leitor e obra, leitor e literatura, construindo, portanto, uma história da literatura contínua, dinâmica e atualizada, em tudo oposta à fixidez da tradicional. Este processo implica uma conjugação produtiva entre “produção e receção estéticas que se cumprem na atualização de textos literários, através do leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflete”⁷².

Casais Monteiro, enquanto leitor, tinha a íntima consciência do papel de produção de sentidos na obra submetida à sua leitura crítica, tal como valorizava um instrumento da dimensão da *Presença* neste movimento pendular entre os produtores e os recetores das obras, ou da sua produção e da sua receção. Formar um público, criar e educar o seu gosto de forma livre e democrática, ajudá-lo no seu processo de

⁶⁹ *Idem*, pp. 12 – 13.

⁷⁰ Jauss, *A Literatura Como Provocação*, ob. cit., p. 57.

⁷¹ Catherine Belsey, *A Prática Crítica*, ob. cit., p. 15.

⁷² Jauss, *A Literatura Como Provocação*, ob. cit., p. 62.

questionamento da literatura e da arte, é algo que sempre esteve no centro das preocupações do autor, tanto mais que a sua desconfiança em relação à qualidade da crítica existente em Portugal era total ou, pior, chegava a considerá-la pura e simplesmente inexistente. E essa escassa crítica que se intitulava como tal avaliava “a obra pelo primeiro golpe de vista”⁷³, ou, de má-fé, procurava a todo o custo “agradar ao público, esquecendo que o público é como eles o quiserem fazer, que a vontade e o gosto do público – do grande público – é o gosto que lhe quiserem impor”⁷⁴.

Nas relações entre o escritor, as obras e o público incide o pensamento intencional de Hans Robert Jauss, encarando a literatura como uma prática sistemática que por razões da própria vida finita do autor só pode historicamente decorrer do lado do recetor. O ponto de partida era o materialismo histórico marxista, que via a produção literária como mais um fator, entre outros, de carácter social e económico, inserido num realismo redutor e na continuação de um processo mimético, agora já não inspirado na natureza mas numa determinada *realidade* que assentava no materialismo dialético e nas infra-estruturas que sustentavam a luta de classes. Mas é evidente que as formas artísticas de alto nível sempre sobreviveram às condições materiais de onde surgiram, ou que as fizeram surgir; daí que o pressuposto marxista, continuado por Lukács, de que as formas artísticas não possuem autonomia própria, não tem correspondência na realidade concreta da sua existência e durabilidade⁷⁵.

A obra de arte literária não existe somente em função da sua própria significância, da sua forma e intencionalidade, mas existe também em função da sua relação com o contexto em que é recebida; pelo seu *efeito*, pelas relações que de forma direta ou indireta estabeleceu com outras obras suas contemporâneas ou não. Numa síntese abrangente, Jauss considera que “é preciso incluir também nesta interação entre a obra e a Humanidade a relação das obras entre si, e situar a relação histórica entre as obras no conjunto de relações recíprocas que existem entre a produção e a receção. Noutros termos: A literatura e a arte só passam a pertencer a uma ordenação histórica organizada, quando a sucessão das obras não remete apenas para o sujeito produtor mas também para o sujeito receptor – para a interacção entre o autor e o público”⁷⁶. A estética da receção procura acompanhar o movimento pendular do leitor

⁷³ Adolfo Casais Monteiro, *Considerações Pessoais*, Lisboa, Presença, 2004, p. 36.

⁷⁴ *Idem*, p. 37.

⁷⁵ Cf. Jauss, *a Literatura Como Provocação*, ob. cit., pp. 39-43.

⁷⁶ *Idem*, p. 47.

enquanto integrante de uma sociedade em mudança, embora nenhum dos grandes nomes que fundaram essa estética no plano da literatura, Gadamer, Iser, Jauss, quisessem validar a legitimidade de um historicismo literário, e a fundamentação da sua autonomia perante a historiografia literária nem sempre foi conseguida⁷⁷. Fica contudo a importante contribuição destes autores para deixar claro que nenhuma obra pode ser compreendida na sua plenitude se se não tiver em conta aqueles a quem se dirige. Se tal acontecer, certamente ficará condenada a vegetar na solidão crítica, sem ter ao menos um leitor com quem dialogue e se complemente na *empíria* do mundo. Claro que sabemos que há sempre um processo de desdobramento do autor sobre si mesmo, uma autorreflexividade em que autor e leitor se fundem numa mesma consciência, em que “o poeta devém o duplo do Poeta”⁷⁸, mas aqui estamos ainda num espaço unicamente intra-textual, sem produção de efeitos no exterior, em tudo diverso do processo sócio-histórico e crítico em que temos vindo a colocar a questão.

A crítica de Casais Monteiro é individualizada, com uma aguda percepção do ato de leitura, da *norma estética*, do momento histórico, cultural e literário. Por idiossincrasia e pela consciência da necessidade de uma plena liberdade para o homem se expandir na sua plenitude, considera que “arte é a medida do homem”⁷⁹, verdadeiramente enquadrado pelo seu próprio *horizonte de expectativas*. Aí sustentava o equilíbrio e a abrangência da sua crítica e doutrina:

Acessível a «presencistas» e «neorrealistas», mas também (o que não significa «igualmente») a «estruturalistas» e «novos críticos» em geral. Podemos dizer, sem exagero, a sequência da receção da sua obra assim o comprova, que Casais Monteiro escreveu não só para vários públicos mas para várias gerações. Foi pela liberdade da sua crítica, mesmo quando fortemente polémica, como era norma à época de *Considerações Pessoais*, que o seu trabalho resistiu até hoje com uma integridade própria e uma originalidade incomum num país tão dado a importações de modas intelectuais como o Portugal do século XX⁸⁰.

Também por isso, deteta-se em Casais Monteiro uma aguda consciência da historicidade da literatura, da sua consubstanciação pela leitura, elemento central de engrandecimento pessoal do seu semelhante, o que em nada se confunde com intuítos de cariz moralista ou ideológico como vimos. O que subjaz à crítica do nosso autor é

⁷⁷ Cf. António Garcia Berrio, *Teoria de la Literatura (La Construcción del Significado Poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 164 e ss.

⁷⁸ Maria João Reynaud, *Matéria Poética*, ob. cit., p. 65.

⁷⁹ *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 110.

⁸⁰ Carlos Leone, Prefácio a *Considerações Pessoais*, Lisboa, INCM, 2004, pp. 16-17.

um intuito pedagógico, didático, direcionado para um público-alvo que urgia elevar estética e culturalmente, e nessa medida a poderemos classificar como empenhada, no sentido sartriano do termo. Sabe-se que uma estética da receção – tal como foi concebida por autores como Simmel, Gadamer, Fish, Iser e Jauss – procura uma valorização da historicidade da obra pelo pólo da receção; por essa via não só se reatualiza(m) o(s) sentido(s) dos textos como o próprio público mediante os seus gostos e opções não deixa de influenciar o aparecimento de certo tipo de obras em função, digamos, do tipo de consumo⁸¹. Sempre assim foi, sobretudo nas áreas da ficção e do teatro. Sabe-se que a poesia sempre fez gala de resistir a esse apelo de *agradar, fidelizar ou conquistar* públicos; sempre a interessou mais um menor mas mais qualificado grupo de leitores, ou a ânsia de chamar a si o leitor ou os leitores *ideais*. Casais Monteiro, que não acredita na plena massificação da verdadeira leitura, procura centrar a sua atenção no leitor médio, tem consciência da complexidade de certas obras, interroga-se todavia se essa acusação de obscuridade não se encontrará não tanto na obra mas nos leitores. No fundo, estamos perante um problema que cabe à receção e à sua estética e, porque não, à sua ética: “O que para uns é claro é obscuro para outros, não podemos supor a possibilidade da existência da obscuridade, constatando em vez dela vários graus de dificuldade, que não estarão na obra, mas simplesmente nos leitores? Com efeito, a maior parte das obras consideradas obscuras, são apenas fora do vulgar, e, ou porque estão escritas num estilo denso, emaranhado exaustivo, ou porque abundam em símbolos, em alusões, em imagens que supõem uma vasta cultura, parecem ao leitor comum de difícil ou impossível acesso”⁸².

A leitura não deixa de ser uma atividade pública altamente diversificada e diferenciada, funcionando, tal como a literatura propriamente dita, como uma espécie de instrumento sociológico que mede os diferentes graus de literacia, cultura, interesses diversos de ordem intelectual do público que lê em determinada circunstância histórica. Desde o simples leitor, com um grau de escolaridade reduzida ou média, até ao erudito, desde o académico ao escritor ou ao profissional da literatura ou da edição, é vasto, na sua diversidade, o público que recebe ou é destinatário da literatura. E se os gostos, os juízos, obviamente variam, também não é raro encontrar-se uma unanimidade em relação a uma obra ou a um autor: “O processo de

⁸¹ Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la Littérature*, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 55-85.

⁸² Adolfo Casais Monteiro, *Considerações Pessoaís*, ob. cit., pp. 53-54.

diferenciação dos públicos é, ao mesmo tempo, promessa de *descompartimentação*; o aumento considerável e súbito do público semiletrado indica uma evolução igualitária acelerada, embora nada assegure a concretização efetiva do processo”⁸³.

Um levantamento estatístico e sociológico completo deste género em relação ao espaço de abrangência de uma revista como a *Presença* só poderia ser feito depois do encerramento da mesma, mas esta preocupação com a educação e elevação do grau cultural de públicos cada vez mais amplos foi sempre uma preocupação viva dos mais destacados presencistas, criando assim as bases para uma verdadeira e produtiva receção. Mas o interesse pela inteligibilidade do leitor não poderia obviamente fazer com que o autor cedesse na sua densidade criativa, na sua consciente opacidade de linguagem e de símbolos, no enraizamento da sua obra nas camadas profundas da sua individualidade. Casais Monteiro procura em exemplos concretos da literatura universal a clarificação do problema da compreensão da obra por parte do leitor; a complexidade da sua perceção, as diversas faces de que se reveste a receção e, em função destas coordenadas, dar passos seguros para uma posterior e gradual superação deste desencontro:

Assim, por exemplo, um leitor habituado às deduções completas e detalhadas do romance clássico, achará porventura obscuro um romance de Philippe Soupault, em que os momentos psicológicos nos são dados, digamos assim, por cortes sobrepostos, por sondagens contínuas na sucessão da vida, o ambiente por imagens desarticuladas e rápidas; isto para o primeiro caso. Um leitor educado na racionalidade da psicologia clássica, pegando no *Ulisses* de James Joyce terá dificuldade em penetrar num monólogo interior como o de Mrs. Bloom, em que o intermediário consciente tenta desaparecer, para deixar a nu a estrutura do fluxo descoordenado e alógico de uma descoordenada *rêverie*; isto para o segundo caso; em nenhum deles encontramos qualquer coisa que seja verdadeira obscuridade – no sentido de incompreensibilidade. Num e noutro vemos que o que pode chocar o leitor é o encontro da novidade; deixemo-lo aclimatar-se, e a obscuridade volver-se-á limpidez⁸⁴.

Alastair Fowler, na sua tentativa de delimitar de largo o cânone literário, considera que o gosto das diversas épocas teve uma influência preponderante na alteração desse mesmo cânone, retirando de cena ou colocando na ordem do dia autores e obras. A ideia de que o cânone oficial é relativamente estável e coerente, visto à luz de uma temporalidade alargada em parte é verdadeira. O *gosto* em literatura e em arte é algo de mais estável e contínuo do que se pensa, e está longe de se confundir com uma

⁸³ Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la Littérature*, ob. cit., p. 87.

⁸⁴ Adolfo Casais Monteiro, *Considerações Pessoais*, ob. cit., pp. 54 - 55.

moda volúvel e passageira. Há aí uma verdadeira durabilidade, e as suas alterações são claramente mais lentas que as velozes circunstâncias da moda, que frequentemente se apagam quando vistas à luz de um horizonte temporal mais alargado⁸⁵. Jauss, analisando a receção do ponto de vista diacrónico, observa na literatura um certo diferimento no tempo das grandes obras no que respeita à sua influência junto do público e, na inversa, uma imediatez ao nível da contaminação do tecido social relativamente às obras menores, perfeitamente assimiláveis pela generalidade dos leitores. Ao contrário da espessura e complexidade da obra superior, que, pela ação do seu intrínseco *estranhamento*, afasta, pelo menos ao primeiro contacto, não só o leitor médio como até um certo leitor conservador ou erudito, se arreigado a uma tradição que ele considera quase inamovível. Este autor considera, a esse propósito, que a *teoria do reflexo*, de índole marxista, só funcionará como instrumento adequado para estabelecer uma dialética entre a “produção do novo e a reprodução da tradição [...] se esta renunciar a postular a homogeneidade do simultâneo, e admitir um desfaseamento entre a série dos estados da sociedade e a série dos fenómenos literários que os refletem”⁸⁶.

A *imediatricidade da receção*, ao contrário do que pressupõe a teoria marxista, e a interpretação estética desse marxismo feita por Lukács, pressuporia uma absoluta falta de autonomia, dependente em absoluto das super-estruturas e das infra-estruturas da produção, o que na realidade não acontece. A ser assim, como compreender os efeitos atuais da arte do passado, tantas das vezes superiores à própria arte do presente, ou a coexistência dessa situação com um determinado tipo de público que por ela se não deixa *contaminar*? A literatura segrega em si uma historicidade essencial que lhe é trazida pela mundividência do autor, pela dinâmica da sua matéria constitutiva, a linguagem, bem como pelas estruturas que a sustentam e lhe dão flexibilidade e resistência ante o poder entrópico da temporalidade. A ideia defendida pelos teóricos marxistas, ou outros que paralelamente apresentam conceções similares, baseados na noção de homologia entre estruturas sociais e suas correspondências na literatura, como o sociólogo francês Lucien Goldman, pressupõem essa relação materialista entre conteúdo e forma com base na realidade económica, o que de facto

⁸⁵ Cf. Alaister Fowler, “Género y Canon Literario”, in AA. VV., *Teoria de los Géneros Literários*, Madrid, Arco/Libros. S.A. 1988 pp. 95 – 98.

⁸⁶ Hans Robert Jauss, *A Literatura como Provocação*, ob. cit., p. 41.

não acontece⁸⁷. Desde logo, se a arte se limitasse a esse efeito direto, ao simples reflexo de uma realidade imediata, isso por si só eliminaria à partida o seu carácter revolucionário, sem o qual ela deixa de ser um elemento central de libertação do homem e do reconhecimento em profundidade da sua circunstância histórica e individual. A literatura não se limita de forma alguma a ser um reflexo da realidade, mas cria ela mesma a sua própria realidade, a qual muitas vezes antecipa premonitoriamente os acontecimentos que mais tarde se concretizam histórica e socialmente⁸⁸.

A forma como a obra aparece ao público, especializado ou não, é desde logo um indício significativo para uma ponderação sobre a forma como ela vai ser lida no seu tempo histórico. Implanta-se num *horizonte de expectativas* prévias que poderá satisfazer, ficar aquém ou ultrapassá-las; tudo isso, bem sabemos, não constitui razão definitiva nem válida para uma demonstração da qualidade da obra, mas serve perfeitamente para aferir um paralelo no tempo com a forma como outras gerações de leitores a vão receber, e assim traçar um quadro geral sobre a forma como o pólo da receção complementa e determina o raio de ação estética da obra. O facto de uma obra perdurar e resistir como objeto de interesse para diferentes tipos de público não significa ainda assim que seja um sinónimo de universalidade dessa obra, ou da sua mensagem, ela pode de um momento para o outro esgotar junto dos recetores aquilo que até ali correspondia a um interesse vital para esse público, fruto das mudanças históricas deixar de fazer sentido para públicos ou gerações posteriores. Pode estar sujeita às mais diversas variações a fortuna recetiva de uma obra: ficar submersa por tempo indeterminado, em circunstâncias favoráveis vir de novo à tona, de novo sumir-se nas brumas do esquecimento, ressurgir outra vez em termos de expectativas para públicos pertencentes a gerações muito distanciadas, a todos os níveis, do seu surgimento⁸⁹. “Ora o que é a crítica senão a forma de cada época e de cada indivíduo dar uma forma provisoriamente definida daquelas (as obras), isto é, de, interpretando-as, as recriar?”⁹⁰, interroga-se Casais Monteiro, num horizonte intencional afirmativo e próximo dos pressupostos enunciados por Jauss. Questiona, em moldes semelhantes ao pensador alemão, o relativismo da obra no tempo, bem como o papel da crítica:

⁸⁷ Cf. *Idem*, pp. 43-45.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cf. *Idem* pp. 71 – 75.

⁹⁰ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 66.

Na realidade, a ideia de intemporalidade é, tanto como a que aparentemente se lhe opõe, de expressão do atual, pura *ficção*. Uma e outra repousam sobre adulterações da ideia de obra literária, usando de forma abstrata as noções de presente e de eterno. Assim, parece não haver nada tão difícil, para a consciencialização da crítica da literatura do presente, como integrar neste as virtualidades daquela. A crítica, duma maneira geral, julga, digamos assim, ou detrás para diante, ou de diante para trás: aquilo que mais raramente nos oferece é um testemunho fundado nas razões da contemporaneidade, fazendo incidir sobre a expressão nova e autêntica uma análise também nova e autêntica⁹¹.

Não se trata tanto de um confronto entre atualidade e intemporalidade em termos da relação da obra literária com o seu público, mas de medir com relativo rigor a sua evolução, a forma como ela foi reagindo no tempo às respetivas sucessões estéticas perante públicos historicamente diversificados. O observador do presente, que não é mais do que o último observador de uma sucessão mais ou menos longa de recetores, pode medir com um certo grau de proximidade a presença dessa obra ao longo do tempo, a forma como foi lida e se deu a ler às várias gerações que a acolheram. Assim, o novo, ou o que aparece como novo a uma geração de leitores, não é unicamente uma categoria estética, mas também uma categoria histórica, não de uma historicidade fixa e imóvel, de uma história literária, mas uma historicidade em processo, dinâmica, que tem em conta os eixos da sincronia e da diacronia da obra e sopesa os dados recolhidos junto de uma sucessão de leitores⁹².

Para Jauss, o leitor ao longo dos séculos manteve-se como uma espécie de *terceiro excluído*, em função das duas entidades totalitárias que concentravam em si toda a atenção: os autores e as obras. Desta forma se concebiam as tradicionais histórias da literatura e se desencadeava a ação dos diversos esteticismos, estruturalismos e formalismos, ao darem somente importância à textualidade da obra e suas estruturas constitutivas, quando, do seu ponto de vista, a verdadeira historicidade das obras passaria precisamente pela experiência da sua receção ao longo dos tempos. Procurando aprofundar o estudo dessa historicidade subjacente às dinâmicas artísticas e literárias, Jauss tem como objetivo “conceber a peculiaridade e o efeito da experiência estética *historicamente*, como um processo de emancipação da herança autoritária do platonismo, e *sistematicamente*, nas três experiências fundamentais da praxis produtiva (*poiesis*), recetiva (*aisthesis*) e comunicativa (*katharsis*)”⁹³.

⁹¹ *Idem*, pp. 67 – 68.

⁹² Cf. Hans Robert Jauss, “El Lector como Instância de una Nueva História de la Literatura”, in AA. VV., *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 63 e ss.

⁹³ *Ibidem*.

Estávamos perante uma fusão entre a estética e a sociologia (que até aí se tinham excluído reciprocamente) baseada numa sistematicidade de perguntas e respostas entre texto e recetor. Jauss, no fundo, nunca rejeita a ideia de a sua teoria da receção ser uma forma de história literária, mas liberta do cânone, submetida unicamente ao devir das interpretações. Mais do que a história de grandes escritores representando de alguma forma uma espécie de alma coletiva, do espírito ou identidade nacionais, a nova história concebida pelos pensadores da Escola de Constanza seria uma outra tipologia de história literária, sociologicamente ampla, feita através da forma como as sucessivas gerações receberam a obra. Os adversários de Jauss e da sua Escola são o idealismo essencialista de raiz platónica, que visa a universalidade e a intemporalidade das obras perfeitas; modelos a seguir, obras-primas reconhecidas de uma forma ou de outra pelo cânone, e um certo positivismo com pretensões cognitivas, gnosiológicas e racionalistas, reduzindo a obra a um conjunto de esquemas analíticos que apenas demonstravam uma parte restrita da totalidade da mesma, assim a empobrecendo e desumanizando.

Vemos quanto estes conceitos convergem com o espólio doutrinário da *Presença*, cujos membros precocemente os intuíram. A obra clássica desce do seu Olimpo universalista e intemporal para cair no meio dos homens que a lêem, a interpretam, lhe atribuem sentido, não só reportados ao mundo da obra mas igualmente ao olhar e à experiência do seu próprio mundo. Nenhuma obra fica isenta das consequências de ser lida, dos efeitos que causa naqueles que a recebem ou percecionam. À crítica compete discernir aquilo que na obra vale por si daquilo que advém da pátina das gerações passadas, mas esse facto nem por isso confere à obra em causa especial autoridade, ou a autoridade tal que se julgue imune à reatualização das leituras que cada época e cada geração lhe reservam⁹⁴. Casais Monteiro concretiza um pensamento semelhante, servindo-se de um clássico da dimensão de Eça de Queirós, para realçar a importância de uma obra viva por contraponto a uma teoria morta ou já ineficaz: “Qual foi a principal função da crítica na geração de Eça de Queirós, por exemplo? Teria sido verificar o valor das gerações precedentes? Não, sem dúvida, mas, pelo contrário, não permitir que em nome das gerações precedentes se negasse o valor da que acabava de surgir. Isto implica para a crítica uma função de combate. E porque não implicaria? Porque, se as obras ficam, as teorias que as acompanham e as

⁹⁴ Cf. Antoine Compagnon, ob. cit., pp. 225 – 227.

justificam morrem”⁹⁵. Sobre a matéria em questão, reitera Jauss que a obra literária ou qualquer outra obra de arte não existe pura e simplesmente sem a sua concretização recetiva junto do leitor, ou do sujeito observador ou ouvinte; ou seja, sem o seu efeito. E este, por sua vez, não só estabelece os paradigmas da recepção, como também “o juízo do público condiciona, por sua vez, a produção dos autores”⁹⁶. Cabe ao leitor “converter em *fala* um texto – isto é, converter o seu significado atual no sentido potencial da obra – na medida em que introduz na marca da referência dos antecedentes literários da receção a sua prévia compreensão do mundo”⁹⁷.

Deve ter-se em conta que apesar de a receção fazer assentar o foco sobre o pólo do leitor, ele próprio situado num horizonte marcado pela temporalidade e pela historicidade, cabe em última instância ao próprio texto, senão orientar para uma interpretação *autêntica*, ao menos estabelecer o arco de sentidos e de parâmetros onde caberá ou se situará a *leitura*. Estamos no campo do texto literário, por conseguinte mais do que uma verdade referencial interessa-nos as suas possibilidades estéticas, o seu valor enquanto integrante de uma obra de arte. Cabe ao leitor abrir-se ao *mundo* do texto, aos caminhos que vêm da obra e levam à obra, estabelecendo nesse processo relações específicas mas irreversíveis com o mundo. A abertura da obra não deixa pois de ser a marca, a *amostra*, de uma abertura do mundo aos múltiplos olhares ou interpretações, fruto da sua própria diversidade. A obra é modelada no mundo à medida que o modela, serve-lhe pois de modelo não no sentido de cópia em diminuto mas no sentido de mundo recriado ou transfigurado. Estamos no campo aberto da obra de Umberto Eco que, rejeitando extremismos estruturalistas, se abre subjetivamente: “o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma é descritível apenas enquanto produz a ordem das próprias interpretações, e é muito claro que, procedendo assim, a nossa atitude se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo, que julga analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história nelas faz convergir”⁹⁸. O problema da *fruição* colocado por Umberto Eco na sua *Obra Aberta* e o conceito de *abertura* como espaço simbólico em que autor e leitor, artista e fruidor, se complementam numa incessante rescrição da obra,

⁹⁵ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., pp. 63 – 64.

⁹⁶ Hans Robert Jauss, “El Lector como Instância de una Nueva História de la Literatura”, ob. cit., p. 73.

⁹⁷ *Idem*, p. 77.

⁹⁸ Umberto Eco, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989, p. 54.

desvia o problema do âmbito do sociológico para o campo do psicológico e do ontológico. Estamos num espaço comum a esse *prazer do texto* enquanto desejo manifestado pelo leitor perante a obra de linguagem, segundo Barthes, e que não deixa de ser equacionado por Casais Monteiro, para quem, como declaração de princípio, a obra se reveste de um carácter não utilitário, implicando um autor no pleno uso de uma liberdade artística que se furta a uma qualquer *necessidade* de ordem prática ou pragmática.

Para Umberto Eco, o autor é o principal interessado em estimular a abertura da sua obra a infindas e enriquecedoras interpretações, próprias e decorrentes da ambiguidade dessa obra estética ou literária que elaborou. Como escreve o pensador italiano, tal “está presente particularmente no artista, o qual, em vez de aceitar a ‘abertura’ como um dado de facto inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível”⁹⁹. E não decorre unicamente da essencial ambiguidade da obra essa abertura à multiplicidade de leituras, também no campo do leitor se verifica uma multiplicidade de variantes que condicionam essa leitura, a mutabilidade e a abertura da própria interpretação. Casais Monteiro, neste campo hermenêutico, defende a absoluta liberdade do leitor perante a absoluta originalidade e novidade do texto, repudiando ditames estabelecidos de antemão: “É preciso que não esperemos das obras certas qualidades formais; se a teoria estética, se o conceito formal a que dá lugar, como acidente secundário, cada nova forma de expressão, não são mais do que o eco amortecido em formalismo desse algo novo. Como julgar, tendo-os como ponto de mira, outras formas de expressão, que também a seu tempo produziram a idêntica e inevitável refração teórica?”¹⁰⁰. Como refere Kant, “não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético, isto é, o sentimento do sujeito e não o conceito de um objeto é o seu fundamento determinante. Procurar um princípio do gosto, que fornecesse o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é

⁹⁹ *Idem*, p. 69. A abertura fomentada pelo autor vai repercutir na variabilidade infinda de leituras da parte de quem percebe o texto. Disto resulta uma espécie de associação autor, leitor, obra, em vista à realização de uma obra outra, ou à sistemática construção da obra em processo contínuo: “A *abertura* e o dinamismo de uma obra consistem [...] em tornar-se a obra disponível para diferentes integrações, para complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* no jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, mesmo que não acabada, e que parece válida também em vista de resultados diferentes e múltiplos”. Ver *Idem*, ob. cit., p. 91.

¹⁰⁰ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Jules Supervielle*, Lisboa, Editorial Confluência, 1950, p. 10.

procurado é impossível e em si mesmo contraditório”¹⁰¹. Neste horizonte, também a obra literária é sempre um olhar subjectivo sobre o mundo, um determinado mundo visto pelo prisma de um *olhar* colocado em determinado ponto de focalização, segundo uma perspectiva própria. Selecciona e combina elementos de ordem temporal, espacial, humana e dá-os a ver a um leitor que à sua maneira se encontra, da sua irredutibilidade individual, em idênticas, ou correlativas, estruturas e graduações de realidade.

Há pois uma historicidade à partida que é fundamental determinar, que Roland Barthes, na sequência da sociologia de Lucien Goldmann, classifica de *socioleto*, e que de certa forma se opõe à ideia de *idioleto* proposta igualmente por Barthes para traduzir a apropriação individual da língua por parte do indivíduo¹⁰². Casais Monteiro parece encarar a linguagem do poeta como a síntese das duas perspectivas acima apresentadas, embora colocando a tónica na vertente social da língua: “Tem-se reparado pouco, entre nós, se é que se tem reparado, no facto de a linguagem dos poetas não ser senão a linguagem da sua própria época, e não uma espécie de dialecto por eles inventado, e cuja evolução, a tê-la, se situaria à margem da maneira como se exprime o comum dos homens”¹⁰³. Esse texto poético, que é a voz de um homem mas igualmente a fala de um povo, produz um determinado *efeito* que para Iser “não pode ser estudado somente dentro do próprio texto nem unicamente no interior do comportamento do leitor, o texto é um potencial de ação e indeterminação que o processo de leitura atualiza. Uma teoria do efeito repousa sobre três elementos: o texto, o leitor e a interação que se produz entre eles. Deste modo, o texto literário é visto à partida como uma forma de comunicação. Ele oferece-se como um meio de

¹⁰¹ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob. cit., pp. 122 – 123. Casais Monteiro, de forma indireta, indicia a ideia moderna, originária de Kant, da obra enquanto já não um exemplar da representação mimética da beleza tradicional, mas um processo tendente a uma *representação bela* independente da categoria estética universal do Belo. Imbuído da profunda subjetividade de quem cria e de quem lê, Casais Monteiro afirma convictamente, desviando-se da arte tradicional, “que uma obra de arte não se pode conceber bela”. *De Pés Fincados na Terra*, ob., cit., 120. Mas é num texto de 1938, dedicado ao romance *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, que a distinção entre beleza propriamente dita e o conceito de *representação bela* se concretiza: “Judite, ‘na qual’ Antunes descobre a vida, é uma das mais belas figuras de mulher que me lembre de ter encontrado em romances portugueses; bela, não pelas qualidades que possa ter, mas bela por belamente erguida, plantada diante dos nossos olhos por um escritor que se revela capaz de criar figuras vivas”. *O Romance e os seus Problemas*, Lisboa, Biblioteca de Cultura Contemporânea, 1950, p. 285.

¹⁰² Cf. Roland Barthes, *Escrever... Para Quê? Para Quem?*, ob. cit., p. 20.

¹⁰³ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1999, p. 100.

intervenção no mundo, nas estruturas dominantes da sociedade bem como nas produções literárias anteriores”¹⁰⁴.

Todo o texto literário como toda a obra de arte são fundamentalmente obras de expressão, explosões de sentido de um sujeito que se expressa, por isso deveremos ter em conta a forma cuidadosa como Iser liga somente o início, a decisão de criar o texto, a um *efeito* de comunicação. Toda a arte é expressão, mas só passa a ser arte expressa quando um recetor, um leitor, a descobre e com ela dá início a um processo de interação comunicativa, produzindo um efeito estético nesse recetor; um determinado *efeito*, tão irrepetível em qualquer outro leitor ou recetor como irrepetível foi na causalidade da sua produção¹⁰⁵. Não há receitas únicas que sirvam para mais do que um autor, para mais do que um leitor, porque neste campo “nenhum critério teórico pode aspirar à universalidade [...] o único critério que nos permite dominar essa temporalidade é aquele que está isento de carácter apriorístico e teórico”¹⁰⁶, acentua Casais Monteiro.

Com a época moderna tudo se complicou para o leitor do ponto de vista da descodificação de um sentido explícito do texto, perdeu-se a linha mimética da representação do mundo, fragmentou-se o sujeito e o sentido unívoco da linguagem, o texto obscureceu ou volatilizou-se, tornou-se cerradamente espesso ou enganadoramente transparente, e a pluralidade de leituras que ele permite, ou não permite, tornaram-se inumeráveis e sem nenhuma previsão de certeza; arte e literatura modernas tornaram-se, para Casais Monteiro, numa interminável “aventura do desconhecido”¹⁰⁷. Aventura do (e no) desconhecido precisamente porque as regras clássicas, que com variáveis controladas se tinham prolongado até ao final do séc. XIX, tinham explodido em pedaços, quando não implodido silenciosamente, deixando leitor e crítico desarmados em termos de referências para lhes fazer face ao nível da interpretação e da mediação. Assim sendo, perdida a esperança de uma leitura *verdadeira*, ela “em vez de decifrar o sentido, deve explicitar as potencialidades de significação do texto”¹⁰⁸. Ao explicitar e ao desvendar os sentidos potenciais do texto

¹⁰⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de Lecture – Théorie de L'Effet Esthétique*, Bruxelas, Pierre Mardaga Editeur, 1985, p.13.

¹⁰⁵ Cf. *Idem*, pp. 13 – 14.

¹⁰⁶ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Jules Supervielle*, ob., cit., p. 10.

¹⁰⁷ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 47.

¹⁰⁸ Cf. Wolfgang Iser, ob. cit., pp. 28 – 31.

com base nas próprias características desse texto e da sua experiência e conhecimento de leitor, este “contribui para engendrar sucessivamente a significação do texto”¹⁰⁹.

Estamos perante vários tipos de leitor conforme o tipo de olhar com que é visto o texto. Iser, partindo de Fish, refere também um “leitor visado”, idealizado no espírito do autor, e por isso muito próximo do “leitor ideal”; o “arquileitor, que parte do arquitexto teorizado pelos formalistas da Nova Crítica francesa como Genette ou Barthes, visa abordar as várias possibilidades de sentido do texto que lhe são imprimidas pelos processos estilísticos e retóricos instaurados pelo autor; o “leitor implícito”, ele próprio subentendido nas possibilidades de significação do próprio texto, está contido no arco de possibilidades de sentido desse mesmo texto. Surge, assim, uma forma de leitor emanando de uma específica realidade textual: “O leitor implícito não é a abstração de um leitor real. É antes de mais nada a condição de uma tensão que o leitor real vive logo que ele passa a desempenhar esse papel”¹¹⁰. Este leitor é sensível a um mesmo clima, a uma mesma atmosfera entre ele mesmo e o momento em que o autor cria a sua obra. No caso de uma temporalidade comum, é provável ter como consequência que a adesão do leitor à problemática e ao ritmo estético da obra seja mais intenso. A relação de sentido entre o leitor e a obra, para Casais Monteiro, na sequência da teorização de Eliot já aqui referida, parte muito de uma contemporaneidade comum, que mais do que etária terá de ser também existencial. O mundo que percorre a produção e a receção cria um comum *horizonte*, desenvolve-se num plano produtivo e dialético em que a intenção e a produção podem aproximar-se ou eventualmente cruzar-se e intersetar-se. Casais Monteiro, vinte anos mais novo, vê nomeadamente em Fernando Pessoa um verdadeiro contemporâneo, por isso tudo nessa poesia o cativa, o sensibiliza. Observe-se a epifania, a *aparição* dessa poesia a ele mesmo, à sua experiência de *leitor* nesse comum *horizonte*:

¹⁰⁹ *Idem*, p. 66.

¹¹⁰ *Idem*, p. 73. Na teoria do leitor de Iser mostram-se os elementos próprios da teoria da comunicação no que respeita à própria significância dos *espaços vazios* e a forma como eles vão ser inscritos pela perceção do leitor: “a atividade do leitor consiste então justamente em *encher* o que está vazio, consiste em dotar de significado os espaços de indeterminação, em determinar, em suma, o que não está determinado”. Tudo isto entronca na teoria do ato linguístico: “A comunicação linguística é algo mais que o intercâmbio de meros conteúdos linguísticos. O seu objetivo fundamental é a consecução de uma relação entre, ao menos, duas pessoas. O ato por intermédio do qual se consegue esse objetivo não é um ato, por assim dizer, compacto e unitário, antes pelo contrário, é um ato que se estrutura em vários atos parciais que têm lugar de uma forma simultânea”. Luís A. Acosta Gómez, *El Lector y la Obra*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 82 – 83, 91 – 92 e 166.

Mas não se tratava apenas de uma nova linguagem, e duma musicalidade nova para a nossa poesia; tratava-se ao mesmo tempo de um conteúdo (vá lá a pouco simpática palavra!) desconhecido, lembrando-me o que André Suares escreveu sobre Baudelaire, direi que também a poesia de Pessoa me aparecia como aquela que, pela primeira vez, não descrevia, não contava, não impunha, não pintava, não tentava convencer. Ou, por outras palavras, não me surgia pesada daqueles elementos em que toda a do passado eu encontrava a mais (sem ter consciência disso, claro está), e que me escondiam a poesia. É possível, senão fatal, que outros, vindos depois de mim, já não tenham achado na poesia de Pessoa esses elementos inéditos, porque já não eram contemporâneos dela – lembre-se a citação de Eliot sobre a nossa preferência pelos contemporâneos. Mas para mim ela identificava-se com a própria poesia, e assim eu, como até então encontrara entre mim e ela como que um véu, uma distância, me sentia agora mergulhado nela, nessa identificação que é a raiz da comunicação poética¹¹¹.

Estas doutrinas do efeito da receção têm origem nos estudos de Gadamer, sobretudo na sua monumental *Verdade e Método*, que, partindo de pensadores como Dilthey, Bergson, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Heidegger ou Simmel, questiona, como todos eles, a pretensão positivista da constituição de uma teoria científica do conhecimento, fazendo assentar esse mesmo conhecimento num processo dinâmico que tem por base a compreensão enquanto pilar de sustentação da hermenêutica, disciplina-base da interpretação¹¹². Realça-se a importância da historicidade, que faz assentar a relação do texto com o seu leitor segundo uma dialética de pergunta e resposta, o que desde logo exige para a sua decifração, por parte do leitor, um *horizonte* comum entre texto e esse leitor, ou pelo menos algumas características comuns ao nível das respetivas mundividências¹¹³.

Discípulo de Heidegger, não só na realidade do plano académico como na reflexão filosófica, Gadamer continua a desenvolver um intenso labor na área da

¹¹¹ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, ob. cit., p. 96. Para além disso, Pessoa representava o verdadeiro criador poético subordinando o seu processo construtivo ao âmbito do estético, tal como ele tinha sido formulado pelos filósofos da estética, pelo menos desde Kant. Ou seja, Pessoa sensibilizava o inteligível e intelectualizava o sensível: “Qual é então o segredo deste poeta? É que ele transformou, digamos assim, em emoções os seus pensamentos, sensibilizou o cerebral, deu raízes de existência ao absoluto. Podemos dizer, por outras palavras, que para ele o humano era exatamente aquilo a que é hábito considerar fora do humano”. De referir ainda em Pessoa a forma eminentemente estética como, segundo Casais Monteiro, se traduzia a representação do mundo interior pela arte, encarando a poesia como um fenómeno de ordem plástica, estética, que transcende o mero lirismo sentimentalista: “A riqueza imensa dessa obra, que não tem igual na nossa poesia pela profundidade da inteligência, pela genialidade da *transposição em imagens plásticas do universo psicológico*, não é uma riqueza lírica em sentido vulgar, e está realmente bem longe da nossa tradição sentimental”. Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, ob. cit., p. 53 e 55. Sublinhado nosso.

¹¹² Cf., Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, ob. cit., p. 53.

¹¹³ Cf. Arnold Rothe, “El Lector en la Crítica Alemana Contemporánea”, in AA. VV., *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 16 – 17.

fenomenologia da linguagem e da hermenêutica textual, se bem que divirja do mestre em relação ao enquadramento ontológico do ser: mais fechado em si, o *ente* de Heidegger, mais inscrito da historicidade humana, o de Gadamer. Em ambos a convicção de que a filosofia se manifesta na e pela linguagem, daí que ela tenha de ser encarada como uma atividade eminentemente linguística. Na sequência do *logos* grego, significando em simultâneo linguagem e racionalidade, também estes filósofos da hermenêutica consideram que no âmbito da filosofia não há lugar a essa distinção. A tarefa da interpretação é pois o pilar central desta atividade filosófica: escutar o rumor imemorial das palavras, dialogar com o ser humano de todas as épocas através da descodificação das palavras que lhe habitaram a voz, a emoção, o pensamento; a noção de que é e foi sempre na poesia que o homem se expressou com mais liberdade, diversidade e riqueza estética. Heidegger torna-se um pilar central não só da filosofia do século XX, mas do pensamento poético, mitológico e religioso. Com ele, a filosofia enveredou decisivamente para o plano da fenomenologia enquanto hermenêutica; a descoberta da linguagem como meio imprescindível da descoberta do Ser¹¹⁴. Gadamer afasta-se do lado mais poético de Heidegger, e continua a linha racionalista e conceptual do autor de *Ser e Tempo*, a que junta o pensamento histórico e social de Hegel para construir a sua plataforma hermenêutica. A linguagem, sobretudo a linguagem escrita, é uma contínua fonte de aprendizagem, de reatualização do homem no tempo, da voz do homem no tempo. Tempo que ganha portanto uma nova e inesperada reversibilidade: não só o presente explica e condiciona o passado como o passado ajuda a explicar e a condicionar o presente, e funciona em relação a ele como um caminho de futuro¹¹⁵. O sujeito que lê, que interpreta, situa-se na sua época, no seu mundo, mas também no fio intemporal de uma tradição com quem dialoga, trazendo-o para a sua esfera, inserindo-o no seu *horizonte*. Casais Monteiro aponta para esta problemática, partindo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:

Quer isto dizer que Pessoa – e não só ele, como Sá-Carneiro e Régio e os outros da geração deste – pertenciam ao mundo que já era o meu antes de os conhecer; que a sua voz tinha um eco à sua espera dentro de mim; não se tratava de emoções, mas apenas disto: uma raiz comum, uma raiz mais funda que todas as expressões de convívio imediato, social e intelectual. Uma raiz que estava simultaneamente no

¹¹⁴ Cf. Gilbert Hottois, *História da Filosofia, Da Renascença à Pós-Modernidade*, ob. cit., pp. 334 – 339.

¹¹⁵ Cf. *Idem*, pp. 344 – 345.

tempo e fora do tempo, que não podia deixar de ter o seu lugar no espaço, mas que era inapreensível e impossível de ser dita: e por ela não poder ser ‘dita’ é que os poetas ‘fazem’ os poemas – porque quanto os poetas digam é sempre menos do que o poema, e nunca é por isso que eles nos podem tocar profundamente¹¹⁶.

Há aqui uma subjetividade a que se não pode fugir, mas ela é também a condição mesma de uma intersubjetividade e de uma universalidade. Porque, por sua vez, o sujeito que interpreta transcende a sua esfera circunstancial, contextual, e transporta-se aos horizontes do texto, retirando dele sentidos novos e até aí ocultos; à medida que o vai desocultando algo nele também se desoculta. Toda a atividade hermenêutica de Gadamer reside “entre o nexos originário do mundo que funda uma obra de arte e a sua sobrevivência sob as condições de vida modificadas pelo mundo ulterior”¹¹⁷, ou seja, entre a ação dinâmica da tradição, ligando o sentido do passado ao sentido do presente num *círculo metódico* (entre historicidade e interpretação) em que ambos se condicionam. A sua reflexão baseia-se nalgumas questões decorrentes da complexidade da tarefa, inerente ao facto de assentar em bases históricas e por isso submetida à variabilidade dos condicionalismos humanos: “Mas onde se situa realmente o limite entre o mundo próprio da obra e o mundo posterior? Como se passa do originário da significação vital à experiência reflexiva da significância formativa?”¹¹⁸. Cabe ao leitor *projetar* o texto, atualizar a significância, proceder ao transporte temporal do sentido, trazer o texto de uma para outra esfera vital e histórica: “o que quer compreender um texto realiza sempre uma projeção. Tão depressa aparece no texto um primeiro sentido, logo o intérprete projeta nele um sentido totalizante. Compreensivelmente o sentido do texto só se manifesta porque há um indivíduo que o lê a partir de determinadas expectativas, que relaciona por sua vez com um outro sentido determinado”¹¹⁹. Isto para dizer que a hermenêutica literária ou

¹¹⁶ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, ob. cit., pp. 96 – 97.

¹¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad Y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1988, p. 13. Desta teoria da interpretação concebida por Gadamer, (que por sua vez tinha assimilado alguns elementos do método de Dilthey, como os conceitos de *consciência individual*, *consciência histórica* e *totalidade estrutural*) vai em grande parte resultar a teoria da receção formulada por Jaus, como explicita Luís Acosta Gómez: “pode dizer-se que a intenção que orienta os teóricos da receção literária no seu trabalho de investigação sobre a obra, coincide com a de Gadamer em relação aos textos, sejam de que tipo forem, que sejam submetidos à interpretação.” A aceitação, da parte de Jaus, do papel da tradição, a ação desempenhada pelo leitor ao longo do tempo e do respetivo processo de perceção, estabelece o ponto de contacto entre Gadamer e a Escola de Constanza. Ver Luís A. Acosta Gómez, *El Lector y la Obra*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 57 e 75.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Idem*, p. 333.

filosófica é sempre um diálogo que parte de uma obra concreta, mas depara com mundividências diversas, o que implica da parte do leitor uma disponibilidade vigilante e integradora. De referir que a receção não se limita somente ao ato de leitura, mas a todo um conjunto de atividades *expectantes* desencadeadas junto do recetor, e que podem ir da simples leitura, como do crítico que sobre a obra escreve um texto, até uma reação negativa do leitor face ao texto, como a interrupção da sua leitura ou a própria recusa pura e simples em lê-lo. A obra funciona como horizonte do mundo na justa medida em que o mundo funciona como o horizonte da obra.

O sentido do texto é, reitera-se, condicionado pelas circunstâncias da receção: por vezes diz menos do que pretendia, outras bastante mais, outras ainda coisas diversas da intenção do seu autor. Casais Monteiro, interrogativamente, coloca-se na fímbria do problema, algures num exato ponto intermédio entre os pólos da produção e da receção: “cada qual procura no livro que lê uma resposta diferente. Cada qual, portanto, *faz* o livro à sua imagem e semelhança. Resta, pois, saber se isto é apenas diversidade no leitor, ou diversidade na obra. Se é legítimo procurar nela coisas diferentes, ou uma só”¹²⁰. Mas o autor de *Adolescentes*, após colocar a questão, parece inclinar-se pelo paradigma próximo do historicismo de Jauss e seus companheiros da Escola de Constanza, numa aproximação ao sentido da obra dinamicamente estabelecido pela diversidade de leituras ao longo do tempo e da multiplicidade de experiências dos leitores: “a obra só existe através do homem”¹²¹, “não existe em *si*”, “vive na medida em que pode acompanhar o homem e evoluir com ele, isto é, refleti-lo em cada momento da sua história”¹²². O sentido constantemente renovado termina com a clássica *ilusão* sobre um sentido intemporal da obra literária dada a pluralidade das leituras, que variam em função da historicidade inerente às gerações de leitores condicionados pelas suas circunstâncias¹²³. Este tipo de leitura seria sempre, fenomenologicamente, uma leitura descritiva e não uma leitura normativa. Aqui, digamos que a preocupação de Casais Monteiro se aproxima daqueles que visam

¹²⁰ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 86.

¹²¹ *Idem*, 88.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Cf. Karlheinz Stierle, “Qué Significa ‘Recepción’ en los Textos de Ficción?”, in AA. VV., *Estética de la Recepción*, ob. cit., pp. 88 – 100.

contribuir mais para uma “história social da literatura” do que propriamente para desenvolver uma “pedagogia da leitura”¹²⁴.

Peter Bürger, procurando conciliar a problemática do leitor e também a problemática do autor, posta de lado pelos homens da recepção, propõe, numa síntese integradora: “que se faça das condições de produção e recepção da arte na sua transformação histórica o objeto da investigação. [...] A literatura e a sociedade não estão mediadas unicamente pela recepção, mas há também no ato da produção uma mediação mútua entre a literatura e a sociedade. Estas mediações não podem ser abarcadas numa única teoria geral que pretenda obter uma validade supra histórica, mas sim por uma teoria que seja o reflexo das modificações da relação entre a arte e a sociedade”¹²⁵.

De qualquer forma, é na relação da obra com um público mais vasto, decorrente do movimento abrangente da modernidade a partir do fim do século XIX, que faz com que a relação entre autor, leitor e mundo se transformasse radicalmente. Durante séculos, como explicita Benjamin, o escritor era um indivíduo raro, escasso, disputado por um grande número de leitores; a situação foi-se gradualmente invertendo, tornando-se o leitor num potencial autor, sobretudo se confinado à sua área de especialização¹²⁶. A arte como algo vivo e orgânico tem tendência a perdurar-se, a multiplicar-se, renovando as suas formas artísticas, as suas técnicas de captação da atenção. Em síntese, de ter dentro dela o impulso de atração de um público interessado que lhe dê sentido de existência e, naturalmente, a enriqueça atribuindo-lhe sentidos:

Uma das tarefas primordiais da arte foi sempre suscitar uma procura, num tempo que não estava maduro para que ela pudesse receber uma plena satisfação. A história de cada forma artística comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que não poderão ser obtidos sem esforço e após uma modificação do nível técnico, isto é por uma nova forma artística. É por essa razão que as extravagâncias e os paradoxos que se manifestam sobretudo nas épocas pretensamente *decadentes* nascem na realidade do que constitui no coração da arte o centro das forças históricas mais ricas¹²⁷.

¹²⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, “Consequências de una Estética de la Recetción”, in AA. VV., *Estética de la Recepción*, ob. cit., p. 150.

¹²⁵ Peter Bürger, “Problemas de Investigación de la Recepción”, in AA. VV. *Estética de la Recepción*, ob. cit., p. 211.

¹²⁶ Cf. Walter Benjamin, “L’ Oeuvre d’ Art (première version)”, in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 95.

¹²⁷ *Idem*, pp. 104 – 105.

A massificação da arte está na origem da própria reprodutibilidade estudada por Benjamin nas sociedades modernas. Não só o homem absorvido pela multidão perdeu a *aura*, como o próprio artista e a sua obra igualmente a perderam. A ideia de uma separação radical entre um público de elite e um público anónimo, uma arte destinada a iniciados e uma arte fácil e de diversão, destinada ao público massificado, começou a perder as linhas nítidas de demarcação. O seu efeito social reforça-se com a sua democratização, a receção das diversas formas de arte pelos diversos públicos dá-se segundo uma dinâmica ativa e, por essa razão, Mikel Dufrenne diz que não há uma “arte de massas, porque pura e simplesmente a *massa* não existe”¹²⁸. Isto não quer dizer que os processos de massificação não existam, e sabe-se como eles têm vindo a ser processados sobretudo nas sociedades ditas industrializadas. Importa, para filósofos como Marcuse, que o indivíduo, pela educação, distinga informação de propaganda e se assuma como um sujeito responsável e autónomo, resistindo a uma máquina complexa que tende à massificação, pela liquidação do sujeito crítico e reflexivo.

O problema da leitura, dos diferentes graus de leituras, é, como temos vindo a afirmar, um tema central para Casais Monteiro como para a própria filosofia da *Presença*: crítico e leitor são os destinatários da obra, mas diferenciam-se a vários níveis. Não é pois comparável o grau de complexidade com que partem para essa obra; o leitor normal passa pelo texto mais levemente, *toca-o* com os olhos, enquanto o crítico *toca-o* com a escrita. O crítico interpõe a sua *fala* à *fala* do texto, a sua leitura constitui-se como uma leitura palimpséstica, de camadas sobrepostas, em que se escreve e reescreve a obra. Ou a desconstrói, a reordena, lhe dá sentidos, que são os seus sentidos e por isso a sua leitura é um processo de reordenação, reconstrução, recriação e reescritura. O crítico é, para Barthes, “um leitor que escreve”, e esse escrever vai fazer toda a diferença na sua identidade de leitor, porque “escrever equivale de certo modo a fraturar o mundo (o livro) e a refazê-lo”¹²⁹. Já entre o livro e o simples leitor não há qualquer tipo de intermediário, este entrega-se à leitura num verdadeiro estado de prazer, *o prazer do texto*. O registo do simples leitor é por isso um registo *afetivo* em relação ao texto, o seu mundo e o mundo da obra fundem-se, confundem-se, ou divergem. Na afirmativa, há todo um ato de partilha *amorosa*: “só a

¹²⁸ Mikel Dufrenne, “L’ Art de Masse N’Existe Pas” in *Revue d’ Esthétique*, N° 3/4, ob. cit., p. 21.

¹²⁹ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 72.

leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é pretender ser a obra, é recusar dobrar a obra fora de qualquer outra fala que não a própria fala da obra”¹³⁰. Porque, além do mais, fazer parte dessas multidões, dessas massas desfavorecidas é uma coisa e outra bem diferente é deixar-se apagar no meio delas enquanto indivíduo¹³¹. O crítico, se por um lado procura *ensinar a ler* – “todo o historiador, todo crítico, poderão alegar que nunca pretenderam outra coisa”¹³², conclui Casais Monteiro – por outro lado, procura também reescrever a obra. A sua ambição está estratificada em sedimentos de sentidos e intenções, e convém não menosprezar a sempre presente construção estética e literária do discurso crítico e ensaístico, como se dá conta o autor de *A Palavra Essencial*¹³³. A receção das obras em profundidade passa efetivamente pelo crítico. A doutrinação dos teóricos de Constanza parece rasar esta arrojada definição, simultaneamente de crítica e leitura, adiantada por Casais Monteiro:

Ora, que é a crítica, senão a forma de cada época e cada indivíduo dar uma forma provisoriamente definida daquelas (criações estéticas) isto é, de, interpretando-as, as recriar? Algum leitor mais desconfiado estará pensando que, por este caminho, não tardaremos a afirmar que a criação não existe senão através da crítica. Pois é exatamente o que vamos afirmar, não por gosto do paradoxo, mas por, malgrado a aparência absurda, ser essa a única maneira lógica de entendermos o que de outra maneira será inteligível. É claro, não dizemos que a criação só exista através dos críticos, mas sim da crítica, tomada no seu sentido mais geral: a interpretação de cada leitor. Ainda por outras palavras: que a crítica é a realização da obra, a atualização que a torna presente ao espírito de cada um¹³⁴.

É marcante, da perspectiva do leitor, a contribuição hermenêutica de Paul Ricoeur enquanto pilar central de uma estética. Neste autor desembocam várias teorias do texto e do leitor, e que vão desde as fundadas na *Poética* de Aristóteles, às conceções de Frege, respeitantes às relações entre o sentido e a referência, passando pelas proposições de John Hospers sobre a verdade da arte literária enquanto verdade autónoma, e não subordinada a um sujeito tomado como objeto pela teoria sociológica

¹³⁰ *Idem*, 74.

¹³¹ Cf. Mikel Dufrenne, “L’ Art de Masse N’Existe Pas” in *Revue d’ Esthétique*, Nº 34, ob. cit., p. 21

¹³² *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 110.

¹³³ Eduardo Prado Coelho estabelece uma relação intrinsecamente produtiva, e complementar, entre a obra e a crítica, precisamente do ponto de focagem da Nova Crítica: “O que me parece é que a crítica e a obra se incluem (sem se confundirem) num mesmo processo de produção textual. Não é a crítica que completa a obra, é a obra e a crítica que existem complementarmente como práticas significantes distintas, embora assintoticamente convergentes”. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 27.

¹³⁴ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 66.

da referência de Lucien Goldmann, e a hermenêutica ontológica e existencial de Heidegger, desenvolvida no seu *Ser e Tempo*. A sua formação cristã e a respetiva influência de revelação na interpretação dos textos bíblicos faz com que a sua hermenêutica adquira um carácter de *revelação*, que ele funde numa progressão dialética com uma hermenêutica *desmistificadora*, derivada da psicanálise freudiana e, de uma forma mais geral, da interação dos trabalhos do *trio da suspeita*: Nietzsche, Marx e Freud¹³⁵.

A *mimesis* como instrumento de representação do mundo e da temporalidade humana prolonga-se sob várias formas de criação e é o espaço onde se cruzam obra e leitor, relação intersubjetiva entre mundo do leitor e a referencialidade da obra. O ato de leitura é pois um cruzamento de dois mundos, o da obra e o do leitor, pacto imprescindível para que a significância e a descodificação da metaforização se manifestem e a obra enquanto objeto estético seja consumada¹³⁶. A *Teoria da Interpretação*, de Ricoeur, procura responder às questões decorrentes de um ato de escrita e de um ato de leitura, bem como estabelecer a linha de fronteira que divide o discurso entre simples texto ou obra literária. Daqui decorre também a conceção dupla de leitor: aquele que se limita a compreender, sem outro tipo de responsabilidade, e aquele que compreende, interpreta e comenta, visando um outro leitor de que ele é mediador e o seu labor um ato mediato ou de mediação. O seu conceito de *explicação* deriva das ciências naturais e daí surge a sua aplicação à literatura, já a *compreensão* tem o seu campo natural no domínio das ciências humanas, mais adequado para o ato de leitura e interpretação de um texto literário; de todo o modo, as duas aí coexistem numa dialética em contínuo desenvolvimento¹³⁷. O texto literário, subordinado a uma técnica autoral, que se esgota no momento da concretização do sentido nos seus planos estético e semântico, vai consubstanciar-se enquanto obra de arte no ato da compreensão e interpretação da parte do leitor, especializado ou não. A expressão inerente a uma obra literária é feita de forma indireta, conotativamente, daí a dificuldade de uma interpretação que visasse a verdade íntima do autor. Estamos em face de duas subjetividades irreduzíveis: a do autor e a do leitor, que com base na sua própria experiência e sensibilidade interpreta. Ricoeur explicita dialeticamente o

¹³⁵ Cf. Gilbert Hottois, *História da Filosofia – Da Renascença à Pós-Modernidade*, ob. cit., pp. 349 – 350.

¹³⁶ Cf. Eugene F. Kaelin, “A Estética de Paul Ricoeur”, in AA. VV., *A Filosofia de Paul Ricoeur*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999, pp. 166 – 172.

¹³⁷ Cf. Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, Lisboa, edições 70, 1996, pp. 83 – 85.

processo de compreensão/explicação de um texto literário: a primeira “que se dirige sobretudo para a unidade intencional do discurso e a segunda que se dirige à estrutura analítica do texto”¹³⁸. Esta oposição não pode ser vista como um dualismo inconciliável, mas como uma dualidade que dialeticamente estabelece uma mediação entre autor e diferentes tipos de leitor. A passagem dialética da compreensão para a explicação, e vice-versa, dá-se por graus sucessivos, ou aproximações críticas ao texto cada vez mais elaboradas: “Da primeira vez, a compreensão será uma captação ingénua do sentido do texto enquanto todo. Da segunda, será um modo sofisticado de compreensão apoiada em procedimentos explicativos. No princípio, a compreensão é uma conjectura. No fim, satisfaz o conceito de apropriação [...] como a resposta a uma espécie de distanciamento associada à plena objetivação do texto. A explicação surgirá, pois, como medida entre dois estádios da compreensão. Se se isolar deste processo concreto, é apenas uma simples abstracção, um artefacto da metodologia”¹³⁹.

Paul Ricoeur procede ainda a uma distinção importante na sua hermenêutica textual: não há coincidência entre o sentido verbal do texto e o seu sentido mental ou intencional. As palavras possuem a sua autonomia própria, o autor ficou para trás, já só o texto *fala*, e é consciente desta fala dupla que o leitor deve partir para a interpretação. Também o ato da compreensão não pode limitar-se a uma simples repetição ou paráfrase do texto, ela própria deve assumir-se como um texto outro que recria, levanta de novo uma outra significância, um novo acontecimento semântico. A palavra *conjeturar* substitui, assim, com vantagem, a suposta intenção do autor, completamente irreconstituível e fora das possibilidades interpretativas do leitor. O autor, neste processo hermenêutico, perdeu o completo domínio da sua obra e nenhum resgate está em condições de intentar. O problema central da interpretação, segundo Ricoeur, reside na natureza essencialmente verbal do texto, investido de uma semântica complexa, e não tanto pela penetração na psicologia do autor¹⁴⁰.

Nas suas muitas reflexões sobre a receptividade da literatura, quer no plano da crítica quer no plano da leitura, Casais Monteiro rejeita a paráfrase e a explicação e privilegia a compreensão e o comentário enquanto ações que radicam na pura esfera da subjetividade do leitor. Separa a obra e o seu autor empírico; embora não menospreze informações selecionadas sobre este, mas sem o vínculo marcadamente

¹³⁸ *Idem*, p. 85.

¹³⁹ *Idem*, p. 86.

¹⁴⁰ Cf. *Idem*, pp. 87 e ss.

genético de Gaspar Simões, e até de Régio, que viam nessa relação o seu nexos indispensável à determinação do sentido e ao carácter *vivo* da obra. Casais Monteiro, sobre esta temática, mantendo-se no campo mais vasto da reflexão estética, refere:

Convém manter uma distinção entre a arte e a atitude dos homens perante ela. Assim, por exemplo, uma coisa é ‘*A Guerra e a Paz*’ ser uma obra admirável’ e outra coisa ‘as razões que cada um dê para justificar a sua admiração por essa obra’. E é por haver diferença entre o facto de uma obra ser admirável e a maneira como cada um tenta explicar por que motivo a considera admirável, que muitas vezes nos sentimos desanimados vendo um tal luxo de teorias divergentes para explicar um facto sobre o qual, ao fim de contas, todos concordam! Uma obra de arte toma os mais variados aspetos segundo quem a lê e dela fala. E a começar no que o seu autor pretende que ela é até o que o mais humilde dos seus leitores nela julga ver¹⁴¹.

O texto para Ricoeur é um objeto complexo, passível de ser visto não só de vários lados mas também de acordo com as várias camadas estratificadas de sentidos e pela forma como esses sentidos conjugados dão origem, dialeticamente, a outros sentidos e a outras possibilidades de leitura. Essas possibilidades de leitura não são alheias ao *horizonte* que as rodeia, e assim a perspetiva sociológica e histórica é também tomada em conta pelo autor de *Metáfora Viva*. Há pois várias interpretações para um texto ou uma obra, mas essas possibilidades não são infinitas, e das possibilidades que restam haverá que verificar “critérios de superioridade relativa”¹⁴² de uma conceção sobre a outra, que poderão ajudar a resolver os conflitos, ou as referidas pretensões de superioridade de uma teoria sobre a outra. À noção de *horizonte*, proposta pelos teóricos Recepção, contrapõe Ricoeur a ideia de *referência*, traduzindo todo o contexto exterior ao discurso, que o delimita e condiciona. Confirmando-se, e em proximidade com Jauss, que o sentido transcende a intenção do autor da obra e é complementado por tudo aquilo que a envolve, e que pela sua própria enunciação o texto convoca. A conceção de referencialidade proposta por Ricoeur só pode ser atualizada no processo de leitura segundo a subjetividade do próprio leitor, visto que é neste ponto que a separação com o autor mais se faz sentir: cada um deles situa-se num *horizonte* diferente. Desse modo, o leitor pode *suspender* a referência e limitar-se à pura textualidade, tomando o texto como uma entidade abstrata, “sem mundo” ou “imaginativamente atualizar as potenciais referências não ostensivas do texto”¹⁴³. A

¹⁴¹ *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p.118.

¹⁴² Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, ob. cit., p. 91.

¹⁴³ *Ibidem*.

primeira abordagem é a perfilhada pelas escolas estruturalistas, a segunda hipótese, a proposta por Ricoeur, é a que ele apelida por uma “semântica de profundidade”¹⁴⁴, que considera a análise estrutural como um estado intermédio, mas necessário, entre uma *interpretação ingénua* e uma *interpretação crítica*, correspondendo ao espaço que separa a interpretação de superfície de uma hermenêutica de profundidade, que visará o sentido autêntico e ontológico do texto. Ricoeur não só explica o que chama o *sentido do texto* como o situa por referência ao texto:

O sentido de um texto não está por detrás do texto, mas à sua frente. Não é algo de oculto, mas algo de descoberto. O que importa compreender não é a situação inicial do discurso, mas o que aponta para um mundo possível, graças à referência não ostensiva do texto. A compreensão tem menos do que nunca a ver com o autor e a sua situação. Procura apreender as posições de mundo descortinadas pela referência do texto. Compreender um texto é seguir o seu movimento do sentido para a referência: do que ele diz para aquilo de que fala. [...] Tal é a referência produzida pela *semântica de profundidade*. O texto fala de um mundo possível e de um modo possível de alguém nele se orientar. As dimensões deste mundo são propriamente abertas e descortinadas pelo texto. O discurso é, para a linguagem escrita, o equivalente da referência ostensiva para a linguagem falada. Vai além da mera função de apontar e mostrar o que já existe e, neste sentido, transcende a função da referência ostensiva, ligada à linguagem falada. Aqui, mostrar é ao mesmo tempo criar um novo modo de ser¹⁴⁵.

Em “O Escritor e o Mundo Moderno”, que abre com a máxima, já aqui convocada, “A Arte *É*, Não *Serve*”, Casais Monteiro coloca a obra num plano intermédio entre mundo e linguagem, muito próxima da linha hermenêutica de Paul Ricoeur, situada entre a referência de superfície e a semântica de profundidade, mas é também devedora das conceções de *expressão* e de *expresso* desenvolvidas por José Régio. Na fenomenologia de Merleau-Ponty, estaríamos perante a dialética do visível e do invisível, sendo que todo o visível segrega em si essa margem de invisível, esse forro de *profundidade*. Aí se situa o autor, recusando Casais Monteiro a brancura assética de uma linguagem pura, mas apresentando, em simultâneo, a recusa da procura ingénua de uma verdade biografista e circunstancial, na complexa profundidade de uma obra de arte: “Como artista, o homem não é um ser de afirmação ou de negação; é, sim, um ser de expressão. O que tem a exprimir está nele a uma profundidade demasiado grande para que quaisquer tentativas de o orientar, dando-lhe outro sentido além daquele que implicitamente contenha, o possam modificar. Ignorar que o artista

¹⁴⁴ *Idem*, p. 98.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 99. Sublinhado nosso.

não afirma nem tampouco nega, está na base do equívoco que consiste em esperar dele a justificação duma crença ou a defesa de uma causa”¹⁴⁶. O mesmo se passa em relação à forma como é tratada a problemática da referência em poesia; uma vez integrada na poesia, a referência passa a ser elemento integrante da *expressão* e é esteticamente que tem de ser interpretada, e não ideológica ou filosoficamente. Embora o livro de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, lhe mereça os maiores encómios – “raro testemunho de cuidada investigação, uma honra para a Universidade”¹⁴⁷ – não deixa de criticar aquilo que nessa leitura foge à valorização puramente estética: “Embora Prado Coelho se defenda com a alegação de, no seu estudo, ser a ‘valoração estética’ ‘subsidiária ou accidental’, não toma em conta quanto, ao ocupar-se alguém de um poeta, tal intenção é afinal irrealizável. Como decidir se Pessoa é um poeta ‘ingénuo’ ou um ‘abstrator’, sem recorrer a tal valoração estética? Assim, por exemplo, quando Prado Coelho afirma que ‘lendo Caeiro não vemos árvores’. Porque haveríamos de ver árvores? Quem as viu foi Caeiro, ou não viu, quanto a nós, só nos cumpre ‘ver’ a expressão dos seus versos, a poesia não está no que alude”¹⁴⁸. Estas observações são de uma finura exemplar, a verdade da obra é uma verdade intrínseca a essa mesma obra e não pode ser procurada na verdade externa e estranha ao texto.

Com o novo advento das críticas francesa e americana, o leitor transita da sua condição de consumidor, que lhe era imposta pelo realismo clássico e seus sucessores expressivos – e que essencialmente era um leitor passivo, subordinado aos ditames da voz textual – para se tornar num leitor ativo, produtor de sentidos a partir do sentido volátil e disseminado do texto. O leitor, lendo, torna o texto fonte não só consumível mas essencialmente *escrevível*¹⁴⁹. Deve dizer-se que esta mudança não é alheia à actividade dramática de Brecht que, na continuidade da atividade de Erwin Piscator, quer transformar o público passivo, inativo, imóvel do teatro tradicional, num público ativo, crítico, participativo, se possível; tal como Piscator já o tinha concretizado numa representação levada a cabo em Berlim em 1924. O público no teatro de Brecht é levado a aderir ao *compromisso* proposto pelo dramaturgo: fazia-se uma releitura da história com base nas condições presentes. Este teatro não é um teatro histórico no

¹⁴⁶ Adolfo Casais Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 37.

¹⁴⁷ Adolfo Casais Monteiro, *a Poesia de Fernando Pessoa*, ob. cit., pp. 147.

¹⁴⁸ *Idem*, pp. 148 e 149.

¹⁴⁹ Cf. Catherine Belsey, *A Prática Crítica*, ob. cit., p. 129.

sentido tradicional, mas um teatro de uma história presente sobre a história passada. O público, interpelado pelas representações cénicas, torna-se um público reativo, crítico, agente ativo da representação e potencial agente transformador da sociedade em que está inserido. De facto, como todas as utopias, também esta não teve o êxito que os seus criadores ambicionaram, embora tenha exercido uma influência decisiva em toda a dramaturgia europeia e nas teorias da receção da obra literária por um público mais culto e empenhado, ainda que minoritário. Mas o certo é que na esmagadora maioria dos casos o público continuou a receber as obras de forma passiva, e delas apreendendo o ilusório ficcional que, como analgésicos, disfarçam a dor de viver mais do que a resolvem¹⁵⁰. A própria crítica literária convencional, resistente aos novos movimentos, continuou a considerar o texto mais como um reflexo do mundo, ou como um produto direto da subjetividade do autor, do que “como uma construção, como o resultado de um processo”¹⁵¹.

Toda essa inquietação, que perpassava pelos movimentos mais avançados da literatura europeia, era filtrada pela generalidade da *Presença*, e o elemento que funcionava como a antena recetora mais sensível e mais atuante em relação ao novo era sem dúvida Casais Monteiro. Não admira que se lamente da insensibilidade do público português e dos seus criadores aos novos ventos que sopravam de fora. E denuncia “uma literatura de homens aos quais nada apavora tanto como ‘chocar’ a sociedade, e cair no seu desagrado”¹⁵². Casais Monteiro reivindica um caminho próprio da *Presença* que, aceitando as leituras atentamente analisadas e interiorizadas, os ajudasse a traçar uma linha de ação autónoma que tivesse em conta o seu tempo global, cosmopolita, mas não desdenhasse ou recusasse a necessária atenção à realidade nacional, nem à idiossincrasia do homem português enquanto criador e leitor. Para isso, era necessário fazer o diagnóstico lúcido e rigoroso da realidade nacional em confronto com o que se passava lá fora: “Num país que, por via de diversos azares, se mantém alheio ao desenvolvimento geral da cultura europeia, algum dia tem de acontecer que os não interessados em viver asfixiados abram janelas para o exterior. No caso em questão, nem sequer se tratava apenas de fazer descobrir as ‘novidades lá fora’, mas de uma operação temporalmente muito mais extensa, que

¹⁵⁰ Cf. *Idem*, pp.129 – 131.

¹⁵¹ *Idem*, p. 130.

¹⁵² Adolfo Casais Monteiro, “A Escola de Poesia Subjectiva, desenvolvida no culto de Proust e de Gide”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 36.

incluía autores há muito desaparecidos, ou que, vivos, estavam longe de ser novidade europeia”¹⁵³. Após sumariar as sucessivas listas de escritores lidos que teriam influenciado o percurso da *Presença*, por um lado, e os diversos escritores contemporâneos por outro, Casais Monteiro denuncia todo um conjunto de escritores menores, recalcitrantes aos avanços na crítica e na criação literária, arreigados às velhas heranças naturalistas, romântico-decadentistas, nacionalistas, e de igual modo aqueles bem intencionados socialmente, que actuavam na órbita do movimento neorrealista, então em fase de afirmação.

Também a geração neorrealista sofria, segundo Casais Monteiro, da mesma estreiteza de vistas, não obstante um certo tom eufórico, de um humanitarismo bem intencionado, mas eivado de fragilidades literárias e artísticas. Ponderados todos os cenários, pouco parecia sobrar para além de um Raul Brandão (esse sim, fazendo uma leitura produtiva de Dostoievsky), ou, noutra perspectiva, Malheiro Dias e Aquilino Ribeiro. Para espanto e decepção de Casais Monteiro, muitos neorrealistas continuavam fechados ao mundo moderno, ignorando os novos caminhos para a arte e para a escrita que surgiam da Europa e da América: “e é curioso que essa geração, a de Ferreira de Castro e de outros romancistas cuja relação também pouparei o leitor, prolongue o naturalismo, apenas com uns toques de populismo, que se explica pela sua vinculação ao anarco-sindicalismo, cujos reflexos sobre a literatura da época não foram ainda sequer registados, ao que suponho. É a vaga que precede a influência marxista, e creio que a podemos considerar definida, quanto aos seus temas, pelo humanitarismo”¹⁵⁴.

Não despicienda é a constatação feita por Casais Monteiro sobre a formação académica dos homens da *Presença* e aqueles que se lhe opõem, certamente implicando aí os que publicavam no *Novo Cancioneiro* e os que se movimentavam na órbita do Neorrealismo em geral. Neste caso, parece haver uma relação entre a formação académica e o tipo de autor (o bacharel de direito neorrealista, o professor de letras presencista), e o tipo de público consumidor das literaturas neorrealista e presencista. Aqui, haveria uma esquerda moderada, mais virada para as correntes vindas da Europa Ocidental, ali uma esquerda marxista, ideológica, que tinha como programa intervir politicamente na sociedade, condicionar o poder.

¹⁵³ *Idem*, p. 33.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 34. Adolfo Casais Monteiro, “A Escola de Poesia Subjectiva, desenvolvida no culto de Proust e de Gide”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, Lisboa, ob. cit., p. 36.

O autor de *O Estrangeiro Definitivo*, até pela forma como abriu a revista à literatura estrangeira, liderou uma linha moderna e cosmopolita a que a *Presença* ficou a dever um óbvio acréscimo de dimensão. A preocupação com a receção ou a leitura é apanágio dos dirigentes da publicação, o que não implicava cedências ao nível da seleção e da linguagem crítica para agradar ou conquistar artificialmente públicos que ao tempo não tinham condições culturais para aceder aos conteúdos de uma revista com as características da *Presença*. Casais Monteiro, num prefácio a *Versos* (reunião dos seus três primeiros livros, intitulado “Algumas notas para o leitor de 1944”, que fecha, na edição da INCM, a compilação das suas *Poesias Completas*), expõe cruamente o raio de ação da *Presença*, e dele mesmo no seu interior: “Evidentemente, julgo difícil que um autor, se se vê de todo isolado, possa levar a cabo a obra que está em condições de criar; mas, aqui, trata-se do isolamento do grupo contra o ‘mundo inteiro’. Todos os que, desde sempre [...] lançaram pedras contra o ‘espírito de grupo’ da *Presença* esquecem que, se não fosse ele, esses pobres rapazes poderiam muito bem ter soçobrado¹⁵⁵.”

¹⁵⁵ Adolfo Casais Monteiro, “Algumas notas para o leitor de 1944”, in *Poesias Completas*, ob. cit., p. 215.

4 – Formas do Pensamento Estético: A Literatura de Ideias

Ao observar a maneira como um pintor ao meu serviço faz, em minha casa, a sua obra, veio-me o desejo de o imitar. Escolhe ele o local mais belo no meio de cada parede para aí pôr um quadro, em que emprega todas as forças do seu talento, e o espaço vazio em redor, enche-o de grotescos, pinturas fantásticas cuja única graça reside na variedade e na estranheza. Que são, na verdade, estes meus escritos senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos fragmentos, sem configuração determinada, nem ordem, sequência ou proporção, a não ser as fortuitas?¹

É desta forma que Montaigne abre o seu genial ensaio, *Da Amizade*, acentuando a homologia estética entre a elaboração da sua obra de linguagem e a elaboração de uma pintura. As marcas artísticas, a presença não delimitável ou impossível de descrever ou circunscrever do génio e do sublime estão aqui ostensivamente presentes.

Perante uma obra crítica e ensaística como a de Casais Monteiro impõe-se verificar qual o lugar próprio do ensaio e da crítica, ou, de forma mais abrangente, da *literatura de ideias*, na casa cada vez mais vasta da literatura propriamente dita. Trabalharemos, neste âmbito, o ensaio e a crítica de forma relativamente indiferenciada, até porque enquanto subgéneros que se debruçam sobre outras textualidades frequentemente se interseitam e se contaminam, coexistindo inclusive na tipologia híbrida do ensaio-crítico.

Guy Haarscher inicia a sua introdução a *A Alma e as Formas*, de Lukács, com uma interrogação a que ele próprio dá uma resposta convincente: “O que é um ensaio? Uma obra de arte específica. O elemento comum à arte [*A Alma e as Formas* limita-se à literatura] e ao ensaio consiste no conceito de *forma*”². O sentido aqui atribuído ao conceito de *forma* é, precisamente, “a vida na sua própria essência”³, ou seja, a elaboração estética, formal, da matéria em bruto que ressalta da vida ou dos dados recolhidos do mundo e da vida. Verificamos, por conseguinte, uma separação entre a “vida imediata e a sua essência”⁴, e esse hiato, essa fissura, cabe ao ensaio esbater, reordenar e reconciliar. Se considerarmos, como consideramos, o ensaio como uma forma estética integrante da literatura, ele mesmo justifica portanto a sua própria

¹ Montaigne, *Da Amizade e outros Ensaaios*, Tr. Rui Bertrand Romão, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, 2009, p. 9.

² Guy Haarscher, Introdução a *L'Âme et les Formes*, de Gyorgy Lukács, Paris, Gallimard, NRF, 1974, p. 9.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 10.

reflexividade, isto é, o ensaio debruçando-se sobre o ensaio⁵. Este subgénero literário pode visar simultaneamente uma intenção filosófica do ensaísta, proposta por Lukács na introdução à referida *A Alma e as Formas*, mas, simultaneamente, a sua forma artística, como na carta dirigida a Leo Popper, que abre a obra, o próprio Lukács reafirma: “a crítica, o ensaio [...] como obra de arte, como género artístico”⁶. Mas Lukács não se limita a retomar as doutrinas do romantismo alemão⁷, por sua vez bebidas nas mais antigas tradições gregas e romanas de que também “a crítica é uma arte, não uma ciência”⁸, para ele não se trata unicamente de uma questão de estilo, de *bem escrito*, porque nesses pressupostos haveria literatura nas mais banais formas de expressão corrente, mas o ensaio assumido com uma identidade própria, segundo uma ordem imanente, que não se confunde com nenhuma outra forma, ou género, de literatura: “se falo aqui do ensaio como uma forma de arte, faço-o em nome da ordem (portanto acerca de um modo puramente simbólico e figurado); sou guiado por o único sentimento segundo o qual o ensaio tem uma forma que o distingue com o rigor definitivo de uma lei de todas as outras formas de arte. Se tento isolá-lo de forma tão nítida quanto possível, é precisamente porque o caracterizo como uma forma de arte”⁹.

O ensaio, para Lukács, estabelece a íntima relação entre a vida e o pensamento, entre o “eu” e o mundo, entre o real e o conceptual, entre o empírico e a essência que antecede a manifestação. No que concerne ao ensaio versando a literatura, e esse nexos,

⁵ O ensaio enquanto forma literária basta-se a si mesmo. Não obstante, frequentemente, debruça-se sobre outras formas da arte e da literatura. Em relação a esta, tem a nobre função de dar “forma a essa capacidade de a literatura se conhecer a si mesma, mas forma que fragmenta o todo, despreza a totalidade, brinca com a verdade e tripudia sobre as regras, porque não reconhece a bem dizer nenhum objeto senão como pretexto do seu surgimento [...]”. O ensaio acaba por ser sempre uma maneira de conduzir a conversa em forma inabsovrível por qualquer outra. Daí que o ensaio esteja perante a teoria em pé de igualdade com a ficção, a poesia, o drama, a autobiografia, e consequentemente na sombra, excluído ou obliterado; é objeto de estudo, porque faz parte da literatura, e ao mesmo tempo é competidor, porque ambiciona descrevê-la deste ou daquele modo. [...] O ensaio não é o conhecimento disfarçado de literatura – é a literatura disfarçada de reflexão, análise, conhecimento”, conclui incisivo Abel Barros Baptista. Abel Barros Baptista “O Desaparecimento do Ensaio”, in *Poéticas do Ensaio*, coordenação de Rosa Maria Goulart, Centro de Literatura Portuguesa Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010, pp. 68 – 69.

⁶ Gyorgy Lukács, *L'Âme et les Formes*, ob. cit., p. 12.

⁷ A génese próxima do ensaio situa-se na forma iminentemente romântica do fragmento, que continha em si essa hibridez estética, poética e reflexiva, permitindo assim uma intencionalidade dupla. As obras teóricas de carácter fragmentário de Schlegel e Novalis comprovam exuberantemente este ponto de vista. O desenvolvimento do poema em prosa e a elaboração da prosa poética também não foram alheios a esta espécie de “ensaização” quer da poesia quer da narrativa. Cf. Pedro Aullón de Haro, “El Ensayo y el Proceso de Literatura Moderna”, in *Poéticas do Ensaio*, ob. cit., pp. 32 e 39.

⁸ Gyorgy Lukács, *L'Âme et les Formes*, ob. cit., p. 13.

⁹ *Idem*, p. 13.

embora não obrigatório, subjaz a grande parte da escrita ensaística, verificamos que ele funciona como um complemento de ordem conceptual à obra literária, que se funda numa matéria linguística *sensível*. Podemos considerar até que ensaio e literatura propriamente dita se interpenetram e se complementam: a literatura fornece a matéria sensível ao ensaio, sem o qual este ficaria aridamente conceptual, e o ensaio fornece à literatura um acréscimo conceptual que enriquece a matéria sensível que enforma essa mesma literatura¹⁰. Mas o ensaio, como sabemos desde Montaigne, pode centrar-se autotelicamente no “eu” reflexivo ou dirigir-se, sob o filtro do “eu”, diretamente ao mundo e à vida sem passar pela literatura ou pela arte, ou, por outras palavras, sem necessidade da mediação da literatura ou da arte¹¹. O escritor tem de ter a sensibilidade, a intuição, a essencial sabedoria de compreender a forma de arte que melhor possa corresponder ao que se pretende expressar, ou seja, descobrir a íntima ligação entre o expresso e a respetiva expressão, para regressarmos a um léxico marcadamente regiano e comum ao ensaísta húngaro. Lukács aponta para a procura “dos princípios fundamentais que distinguem as formas umas das outras, da matéria a partir da qual tudo é construído, do ponto de vista da conceção do mundo que dá unidade a tudo”¹². Cada experiência profundamente vivenciada exige um tipo de expressão e nem sempre as formas existentes estão aptas a corresponder a essa intrínseca necessidade do escritor. O ensaio corresponderá, para o pensador húngaro, a uma superior necessidade de intelectualização ou de conceptualização. Manifesta-se numa forma artística própria, a mais adequada, do ponto de vista do ensaísta, “a voz com a qual ele põe as suas questões à vida”¹³.

¹⁰ Guy Haarscher, Introdução a *L'Âme et les Formes*, ob. cit., pp. 10 – 11.

¹¹ Mas mesmo quando o ensaio versa temas da literatura ou da arte, ele não está dependente delas, nem subserviente na sua autonomia formal, muitas vezes não passam de pretextos, ou de pontos de partida, para o ensaísta, o crítico, estabelecer o seu próprio diálogo com o mundo, como acentua Lukács: “A maioria das pessoas crê que os escritos dos ensaístas existem somente para explicar livros e quadros, para facilitar a sua compreensão. E, contudo, esta relação é profunda e necessária, e é precisamente o que há de indissolúvel e de orgânico nessa mistura de contingência e necessidade que está na origem do humor e da ironia que encontramos nos escritos de todo o ensaísta verdadeiramente grande. [...] Entendo aqui por ironia o facto de o crítico falar sempre sobre as questões últimas da vida, mas sempre com um tom que faz crer que não se trata senão de quadros e de livros, belos ornamentos inessenciais da vida faustosa, e que não se trata da interioridade mais profunda, mas simplesmente de uma bela e inútil superfície”. Lukács, *L'Âme et les Formes*, ob. cit., p. 22.

¹² Lukács, *L'Âme et les Formes*, ob. cit., p. 19.

¹³ *Idem*, p. 21. O centro do ensaio, como o de qualquer outra forma artística, está pois nele mesmo: a construção subjetiva de uma obra de linguagem em que um “eu” se ficciona e dramatiza no cenário do texto. Cf., José Maria Pozuelo Yvancos “El Ensayo y la Figuración Narrativa del Yo”, in *Poéticas do Ensaio*, ob. cit., pp. 11 – 24.

Seguiremos, pois, neste campo da *literatura de ideias*, na procura da matéria literária e estética subjacente ao tipo de linguagem, ao tipo de expressão, ao tipo de ficcionalização, situando essa *literatura de ideias* em paralelo com as outras tipologias literárias tradicionais. Radicado por muito tempo na periferia estética do texto literário, situação que em parte se mantém, na sombra dessa luz primeira, ele ganha a sua força, autonomia e profundidade¹⁴. George Steiner, no seu mais recente livro, sintomaticamente intitulado *A Poesia do Pensamento*, não hesita em afirmar que “a filosofia e a literatura ocupam o mesmo espaço generativo, ainda que, em última instância, circunscrito. Os seus meios performativos são idênticos: a disposição das palavras, os modos da sintaxe, a pontuação (esse recurso subtil)”¹⁵. O autor faz uma fecunda viagem, *Do Helenismo a Celan*; percurso, simultaneamente erudito, sábio e estético, por boa parte dos maiores nomes do pensamento universal, e através de uma análise estilística e performativa concisa, mas agudamente intencional na sua linguagem crítica e filosófica, vai demonstrando a essencial *literariedade* presente nas obras de nomes como Heraclito, Parménides, Empédocles, Platão, Aristóteles, Cícero, Luciano, Plotino, Descartes, Pascal, Montaigne, Voltaire, Leibniz, Galileu, Espinosa, Giordano Bruno, Hume, Hobbes, Kant, Kierkegaard, Hegel, Husserl, Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Bergson, Frege, Freud, Heidegger, Croce, Gadamer, Adorno, Santayana, Wittgenstein, Sartre, Merleau-Ponty, Valéry, Alain, Péguy, Blanchot, entre alguns outros. Desta obra fascinante, e enquanto *exemplum*, começamos por trazer aqui o caso emblemático de Platão, o mais ambivalente e ambíguo sábio e poeta, em simultâneo, que, sendo um genial esteta da linguagem, quer, não obstante, expulsar os nocivos poetas da sua república ideal: “Platão não podia esquivar o seu próprio génio literário. Não podia eliminar dos seus diálogos a linguagem carregada de mitos, a natureza dramática da sua composição. Nenhuma outra filosofia é mais integralmente

¹⁴ Cf. Gyorgy Lukács e Anna Seghers, *O Escritor e o Crítico*, Lisboa, Publicações D. Quixote, S/D, pp. 146 – 150.

¹⁵ George Steiner, *A Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012, p. 14. Este autor, na esteira de filósofos como Vico, Herder ou Heidegger, situa a construção do homem enquanto tal, dominando e dispondo do pensamento reflexivo, no uso da linguagem, que primordialmente tinha uma dupla função: poética, no que concerne à criação de um mundo, na forma como ela nasce enquanto metáfora, alegoria, visão; e enquanto ordenação e recriação do mundo, através do sentido ordenador inerente ao próprio uso dessa linguagem: “Estes ecos da origem podem ouvir-se onde a literatura e a filosofia se misturam, onde entram em conflito ao nível da forma ou da matéria. O génio poético do pensamento abstrato acende-se, torna-se audível. O próprio raciocínio analítico tem o seu ritmo percussivo. Torna-se ode. Haverá melhor expressão dos andamentos finais da *Fenomenologia* de Hegel do que o *non, rien de rien* de Edith Piaf, com a sua dupla negação que Hegel teria apreciado?”. Idem, ob. cit., p. 17.

literatura. O próprio Platão foi um e outro dos dois artistas «rivals» [...]. É inútil insistir nos virtuosismos performativos que colocam o *Fédon* e o *Banquete* entre os cumes mais altos de toda a literatura”¹⁶.

Ao longo do tempo, é vasto o número dos teóricos que situam o ensaio e o texto crítico dentro da forma literária enquanto género ou subgénero desta, como, de alguns deles, já aqui trouxemos testemunho. Roland Barthes, partindo do postulado de Mallarmé, insiste igualmente nesse utópico livro único e por isso passível da integração dentro de si de todas as linguagens, ou de todas as variedades da linguagem. A crítica e o ensaio ganham, deste modo, as componentes de qualquer outra obra literária e, portanto, é escritor todo aquele para quem a linguagem constitui uma matéria estética fornecedora de uma obra de arte. No campo da literatura “assim nasceram livros críticos, oferecendo-se à leitura através de vias idênticas às da obra literária, se bem que os seus autores, por estatuto, sejam apenas críticos e não escritores”¹⁷. Crítico e escritor convergem no manuseamento da linguagem, na solidão do seu ato reflexivo e criativo. Esta fusão entre a crítica e a linguagem literária dispersa pelos tradicionais géneros tem plena acuidade no séc. XX, mas Roland Barthes, no seguimento de Georges Bataille, observava já há quatro séculos nos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loiola um discurso *dramatizado*, superando, por esta via estética, o simples silogismo ou a pura abstracção¹⁸. Barthes confere à crítica, tomando esta como género indistinto do ensaio, tal como aos restantes géneros literários, o direito ao *delírio*, na senda de Lautréamont: “A crítica pode livremente entrar em delírio por motivos poéticos ainda que não o declare, finalmente porque os delírios de hoje são talvez as verdades de amanhã”¹⁹.

Para Barthes, não obstante o eventual *delírio* do crítico, não é adquirido que o seu caminho seja o da subjetividade pura, visto que não se trata de deixar à solta um sujeito de discurso, ignorando ou silenciando o objeto do seu estudo, não se trata de puro impressionismo verbal, mas de uma “subjetividade sistematizada”²⁰. O crítico enfrenta não só a linguagem da obra na sua complexidade, mas sobretudo a sua própria linguagem, e é aqui que pode assentar a vertente literária da crítica. Barthes não rejeita a subjetividade da crítica, visto que essa mesma crítica ao ser a visão e a

¹⁶ *Idem*, pp. 63 e 65.

¹⁷ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, ob. cit., p. 44.

¹⁸ Cf. *Idem* p. 45.

¹⁹ *Idem* p. 61.

²⁰ *Idem*, p. 64.

caracterização de uma obra por um sujeito não pode fugir a essa realidade originária; simplesmente, Barthes aponta a dedo aquela crítica que, ensimesmada, virada sobre as suas próprias ideias pré-estabelecidas, parece ignorar o seu próprio “objeto”, que é um “objeto” concreto, criado de forma livre e autónoma, caracterizado pela sua específica ontologia. Substitui a noção de obra pela noção de texto, o que lhe permite uma abordagem da linguagem menos condicionada a formas e mais abrangente do ponto de vista da arquitetura. Fundamentalmente, estamos perante um texto elaborado segundo determinadas regras, seguindo determinadas diretrizes, submetido por sua vez a outro tipo de regras ou, da parte do autor e criador, sujeito a determinadas subversões das leis tradicionais do literário, e por isso tornando a prática da escrita, também neste campo, um continuado experimentalismo: “A partir do momento em que há prática de escrita, situamo-nos em algo que já não é inteiramente a literatura, no sentido burguês da palavra. Eu chamo a isso o *texto*, quer dizer, uma prática que implica a subversão dos géneros; num texto já não se reconhece a figura do romance, ou a figura da poesia, ou a figura do ensaio. O texto contém sempre sentido, mas contém, de certo modo, regressões de sentido”²¹. Vemos que também para Barthes o ensaio se equivale a qualquer dos restantes géneros literários tradicionais, e é encarado enquanto *texto*, na justa medida em que participa no ato de criação através do material da linguagem submetido pelo sujeito enunciador a uma técnica compatível. Para a escrita que não contém em si essa criatividade essencial, e se limita à transmissão de um sentido denotativo, a um texto no seu grau zero, Barthes dá o nome de *escrevência*: “o estilo daquele que recusa propor o problema da enunciação, e julga que escrever é simplesmente encadear enunciados; a *escrevência* encontra-se em muitos estilos: o estilo científico, o estilo sociológico”²².

Também Pierre Barberis inclui no vasto campo da atividade do escritor o texto crítico, a par de géneros canónicos como a poesia e o romance: “Para o escritor – e o escritor não é apenas o poeta ou o romancista, mas também o crítico, uma vez que, hoje, deixou de existir hierarquia entre discurso crítico/discurso não crítico, – para o escritor, como disse Sartre, existem momentos – quase todos os momentos – em que não há autorização a pedir a ninguém. O escritor deve correr os seus riscos com toda a responsabilidade, mas nenhuma instância deve intervir para bloquear esse poder de

²¹ Roland Barthes, *Escrever ... Para Quê? Para Quem?*, ob. cit., p. 30.

²² *Idem*, p. 31.

leitura da literatura”²³. Essa coabitação e interseção de géneros no seio da literatura é, segundo Barberis, uma forma de preservação da literatura, cabendo ao discurso literário, em última instância, captar estética e literariamente temáticas indefinidas, indecisas, irredutíveis à captação por qualquer outro tipo de discurso que não seja o literário. Ou seja, lá onde a história, a sociologia, a psicologia, a filosofia deixam intactas determinadas matérias humanas recônditas, cabe ao discurso literário captá-las e exprimi-las segundo uma forma que, metamorfoseando essa materialidade, as torna expressivas e passíveis de resistir ao poder corrosivo do tempo. Não só recupera o lado vivo de passados mortos, como antecipa muitas vezes a história, a sociologia, os acontecimentos políticos, “a ideia do histórico não dominado”²⁴. Ou seja, o que outras disciplinas só o dizem perante a emergência dos acontecimentos, a literatura, antes disso, “já o disse”²⁵.

Eduardo Prado Coelho, um crítico puro vestindo a pele do puro escritor, dá-nos subjetiva e sugestivamente a razão emotiva que preside a esta prática crítica, que é não só uma prática da crítica como uma prática de uma estética e de uma poética no literal sentidos do termos:

Há quem encare a prática crítica como um dever cívico. A formulação incomoda-me – porque não vejo nada que legitime o facto de ‘eu’ exercer esse ‘dever’. Só me parece aceitável um meio cultural em que a instância escrita circule por todos os níveis, nunca se separando da instância criadora – e reciprocamente. Para mim, a prática da crítica é, primordialmente, uma prática da escrita, e escrevo pela alegria que escrever provoca, e leio para encontrar o prazer que a leitura suscita e depois o inscrever no gesto da minha própria escrita. Escrevo sempre sobre o que me é essencial – só disso sou capaz, porque, para o mais, perco-me ou distraio-me. E se, no balanço desfocado da minha vida, agora sei que o essencial é a descoberta do outro, a revelação de um rosto que se nos revela face a face, em soberania e plenitude, em frontalidade solar, apercebi-me também de que, em toda a leitura, é o mesmo processo que se reproduz. Se o poema é, como inapagavelmente o disse René Char, o amor realizado do desejo permanecendo desejo, também a leitura e a crítica continuam a ser²⁶.

²³ Pierre Barberis, *Escrever ... Para Quê? Para Quem?*, ob. cit., p. 55.

²⁴ *Idem*, p. 57.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., pp. 27 – 28. Partindo da noção de *socioletos*, concebida por Roland Barthes, verifiquemos, numa síntese de Eduardo Prado Coelho, até que ponto este autor dá ao discurso uma dignidade eminentemente literária e estética, superando desse modo a entropia da linguagem quotidiana: “Roland Barthes fala-nos das linguagens compactas, constituídas por hábitos, repetições, estereótipos, palavras-chave, e designa-as de *socioletos*. Neles é a linguagem na sua homogeneidade e espessura que se realiza através de uma rede de criações, referências, fórmulas cristalizadas. No pólo oposto, como antídoto, (toda a cultura é combate), situa-se a região livre, aérea, leve, flutuante, aberta, soberana, plural e transparente do texto e da escrita.

O mesmo autor cita, ainda, Jean Tortel, no mesmo sentido: “não há qualquer hierarquização entre o facto de escrever poemas, romances, dramas e críticas. Tudo isto é escrever. Como intenção e como princípio, tudo isto tem o mesmo valor”²⁷. O crítico e o ensaísta têm frequentemente ainda uma outra arma que os insere no vasto campo do literário e do estético: trata-se do poderoso recurso da ironia, *fala* a que recorrem como forma de impossibilidade objetiva, ou científica, de chegar a uma verdade sempre longínqua e imponderável. Mas uma ironia complexa, atuando na estrutura profunda da linguagem, a que “joga com formas e não com seres, porque expande a linguagem em vez de comprimi-la”²⁸. Esta forma de ironia é também uma forma distanciada do crítico ou ensaísta se situar perante um texto plural e indeterminado, passível de ser captado só na sua instantaneidade volátil e fugidia. Tem origem na desconfiança nas capacidades da sua própria linguagem perante a linguagem do texto, a consciência da impossibilidade da descoberta de uma verdade única e absoluta. Porque, como acentua por sua vez Casais Monteiro, “a realidade da literatura é essencialmente *ambígua*”²⁹ em relação à sua própria realidade, mas também em relação às diversas circunstâncias inerentes à sua pretensão de intemporalidade.

Tudo isto faz com que o crítico procure determinados caminhos possíveis dentro dos infinitos caminhos inscritos na obra, e consciente da existência aí de contínuas contradições recorre a essa escapatória estética e literária: “a ironia é então aquilo que imediatamente se oferece ao crítico: não o ver a verdade, segundo a

Escrever é, portanto, arrancarmo-nos ao peso dos socioletos que nos moldam, e produzirmos, no trabalho do discurso, as razões legíveis da sua dignidade”. *Idem*, p. 29.

²⁷ Eduardo Prado Coelho, citando Jean Tortel, in *o Reino Flutuante*, ob. cit., p. 101. Na sequência desta afirmação, o autor de *Letra Litoral* clarifica que “poderíamos pensar talvez que tais conclusões são apenas a tentativa de compensação do ‘complexo de inferioridade’ que poderá dominar o crítico. Pura ingenuidade. Tais conclusões inscrevem-se na orientação mais actual e firme das ciências do homem, que a pouco e pouco nos ensinam a ver na linguagem o lugar originário da nossa verdade, da verdade que em nós se encarna e entre nós se tece”. *Ibidem*.

Também Pedro Aullón de Haro, centrando-se no ensaio, reafirma a ideia de que este género acaba por se assumir como a forma literária moderna por excelência, que condiciona, pela sua intencionalidade e vasta abrangência, todos os restantes géneros literários: “O ensaio enquanto género propriamente dito configura o grande protótipo literário moderno, a grande criação, desde logo com as suas genealogias e antecedentes, determinando, por um lado, uma nova e poderosíssima intromissão, por assim dizer funcional, ‘hibridadora’, para os restantes géneros, em particular os prosísticos, e, por outro, uma perspectiva intelectual de maturidade da vida do Ocidente e a sua cultura de reflexão especulativa e pensamento crítico. Pedro Aullón de Haro, “El Ensayo y el Proceso de Literatura Moderna”, in *Poéticas do Ensaio*, ob. cit., p. 36.

²⁸ Roland Barthes, *Escrever ... Para Quê? Para Quem?*, ob. cit., p. 71.

²⁹ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 20.

expressão de Kafka, mas o sê-la, de modo a que se ganhe o direito de lhe pedir, não que ele *nos faça acreditar no que diz* mas, ainda, que *nos faça acreditar na sua decisão de dizê-lo*”³⁰. Nessa tónica também insiste Casais Monteiro, tradutor de um ironista metafísico por excelência, Kierkegaard, citando-o: “a ironia resulta de se confrontar sempre a finitude articular com a exigência ética da infinitude, tornando assim possível que surja a contradição”³¹. Na interpretação de Casais Monteiro, “a ironia seria a própria experiência da superação do individual na consciência da impossibilidade de o ultrapassar, isto é: não a superação do individual, mas o seu conhecimento dentro dessa sujeição, ou ainda por outras palavras, o finito reconhecendo-se como tal, e sabendo que é finito, mas por isso mesmo dramaticamente dividido entre a finitude que não satisfaz a consciência e a inatingível exigência de infinitude”³².

Essa consciência da posição incerta do crítico perante um objeto estético único é assumida muito agudamente por Casais Monteiro na sua atividade de crítico e teórico da literatura. Neste contexto, coloca a questão, num primeiro momento em termos retóricos, mas a assertividade da resposta não deixa dúvidas sobre a crença profunda no carácter estético e literário do ato crítico: “Já se tem perguntado se não será uma arte”³³, aventa, matizando a convicção. No seu texto significativamente intitulado “Criação e Crítica” é patente que a crítica, como a arte e as obras literárias, participa, na sua essência, da criação, como reiteradamente o afirma: “velai o rosto, ó cientistas da crítica! – o bom crítico é ... o artista da crítica. E como se aprende a ser artista? Aprende-se, quando se nasceu para isso.”³⁴; “o bom crítico é um criador, que pode inclusive ter teorias profundamente erradas, mas acerta na *aplicação*, embora a

³⁰ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, ob., cit., p. 71.

³¹ Kierkegaard citado por Adolfo Casais Monteiro em *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Lisboa, INCM, 1984, p. 142.

³² *Ibidem*.

³³ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 45.

³⁴ *Idem*, p. 62. Num texto de 1929, dedicado ao livro *Temas*, de João Gaspar Simões, num tempo em que a conformidade entre o seu autor e Casais Monteiro era plena, este insiste na qualidade artística necessária ao crítico; de ser-se crítico enquanto artista e ser-se artista enquanto crítico. E também aqui, seguindo Alain e antecipando de certa forma Hjelmslev, o conteúdo é inseparável da expressão: “Diga-se desde já que um dos grandes méritos deste crítico é ser um artista, o que apenas quer dizer que é muito mais profundamente crítico. [...] É uma verdade adquirida, pelo menos generalizada, pela nossa época, que o pensamento – melhor, o que se pretende exprimir, e não é apenas pensamento – e a expressão vão de par. E por isso, quem não sabe exprimir-se é de algum modo *incapaz*, no mais profundo da sua personalidade. Quero eu dizer: o crítico superior é sempre um artista, um homem que sabe exprimir-se, que pode exprimir-se, porque o estilo não é qualquer coisa que se acrescenta ao espírito, mas faz corpo com ele. [...] Até aqui comentou-se: chegou agora o tempo de ser criador, de ser artista criticando”. *O Romance e os seus Problemas*, ob. cit., p. 252.

justifique erradamente, “pois está a julgar graças ao dom, enquanto supõe fazê-lo graças à ciência”³⁵. Deve então tomar-se “a crítica pelo que é realmente, isto é, por uma forma de literatura”, com uma autonomia própria: “não é a crítica, como ainda recentemente se escreveu, uma serva. E nem o facto de ser uma atividade reflexiva importa em excluí-la da esfera das atividades criadoras. Assim como o romance é um género ambíguo, também género polivalente é a crítica”³⁶.

Mas a posição cimeira ocupada pela poesia no contexto dos diferentes géneros literários é inquestionável para Casais Monteiro. O texto poético é para ele um mundo à parte – na sua composição, na sua arquitetura, no seu processo criativo – que se sobrepõe à própria literatura, contaminando todas as restantes formas de arte. Por isso, não admira que ele (partindo da essencial hibridez da linguagem crítica e ensaística), identifique a *literatura de ideias* com o romance ou com o teatro, mas deixe a poesia sem termo de comparação ou sequer analogia: “esquece-se, em geral, até que ponto a criação poética segue um processo distinto do romance, do teatro, da literatura de ideias. Esquece-se que, feita em estilhaços a estética clássica, o vocabulário da crítica tem que se adaptar às novas relações estabelecidas entre o mundo e o poeta, e pôr de parte o arsenal intelectualista e idealista onde continua a fornecer-se”³⁷. Terminamos estas considerações de Casais Monteiro sobre a crítica enquanto género literário (que nas páginas seguintes procuraremos justificar, tanto mais que Casais Monteiro envereda por esta tautologia afirmativa mas sem, em termos pragmáticos, a justificar, ou demonstrar) com estas considerações de certa forma provocatórias: “bem sabemos que ver na crítica uma arte irrita, choca, quando não ofende muita gente”³⁸.

O nosso autor recusa ainda sistemas que condicionem a própria obra sobre a qual se vai debruçar, por isso afirma com mais ironia que humildade: “tem o autor declarado com frequência não ter um sistema. Nunca se viu nessa necessidade, achando preferível fazer crítica, isto é, demonstrar, andando, que o movimento existe. Parece-lhe isto preferível a ter um sistema e não fazer crítica de espécie nenhuma, como é o caso dos mais entusiastas dos seus teorizadores”³⁹. E manifesta mais uma vez a sua profunda convicção no carácter literário do verdadeiro texto crítico, que passa pelo esclarecimento, entre outros mal entendidos, da “confusão entre crítica e

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, p. 170.

³⁷ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, ob. cit., p. 26.

³⁸ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., 155.

³⁹ *Idem*, p. 9.

análise de textos, honrada tarefa universitária, mas à qual se tem pretendido apresentar como a própria crítica nova”⁴⁰. A disponibilidade do crítico perante o objeto da sua crítica, com a sua identidade irreduzível, é pois condição da crítica e da sua liberdade enquanto atividade eminentemente literária: “Aqui se proclama, para escândalo dos adeptos da cientificização da crítica, o carácter de atividade experimental dela, ou seja, a ideia da crítica como resposta a um objeto concreto, em vez de aplicação a este de um modelo previamente estabelecido. E que isto é realmente muito mais científico na sua humildade, do que supostamente a científica atitude de, antes das obras existirem, já se lhes ter feito a cama em que não-de caber”⁴¹.

Não anda Casais Monteiro longe da ideia barthesiana do crítico perante o seu objeto de caracterização quando o semiólogo francês afirma que, “como a do escritor, a anamorfose que o crítico imprime ao seu objeto é sempre orientada”⁴². Sabemos que Barthes procura libertar a obra de todo o seu circunstancialismo biografista, colocando a linguagem, antes da obra, como o objeto da crítica e da atividade do crítico, e é nesta plataforma que se manifestará também a liberdade subjetiva do crítico. O cruzamento de duas linguagens é o cerne da crítica e de boa parte do ensaio; a linguagem não unicamente como simples matéria verbal ao serviço do sujeito, mas assumindo ela própria o estatuto de sujeito; uma enunciação onde confluem linguagem e sujeito de linguagem. Daí resulta a *literatura*, no sentido de texto literário, expressão estética de uma voz dupla: “ao acrescentar a sua linguagem à do autor e os seus símbolos aos da obra, o crítico não deforma o objecto para nele se exprimir, não o torna predicado da sua própria pessoa; reproduz, mais uma vez, como um signo isolado e variado, o signo das próprias obras, cuja mensagem, infinitamente filtrada, não é uma ‘subjetividade’, mas a própria confusão do sujeito e da linguagem”⁴³. A criação literária torna-se assim um vasto campo estético onde a crítica – ou o ensaio enquanto crítica, e por isso justamente apelidado de ensaio-crítico – desempenha um papel fundamental, lado a lado com os seus objetos de crítica, numa mesma vivência, num destino comum, como observa Casais Monteiro: “a crítica participa do próprio movimento criador da literatura, e não é nada fora disso. A crítica só pode ser criadora na medida em que vive a mesma evolução, em que torna conscientes e visíveis os motivos implícitos na

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Idem*, p. 10.

⁴² Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, ob. cit., p. 65.

⁴³ *Idem*, p. 67.

transformação permanente da literatura”⁴⁴. Texto crítico e texto criticado compõem essa infinita e complexa voz literária que constitui um sujeito plural, diluído pela fala implícita de milhares de sujeitos, de milhares de formas de linguagem. Daí resulta uma linguagem enquanto entidade infinitamente plural e coletiva, que sente a necessidade *subjetiva* de desaguar na *literatura* como forma suprema de expressão, simultaneamente individual e social. Casais Monteiro aproxima-se dos pressupostos intersubjetivos da linguagem e da sua ação de desvendamento do homem enunciados por Barthes:

A literatura correspondeu sempre a uma urgência de comunicação que é ‘entre homens’, e não de ‘um’ homem para os outros. Só ela não quer provar, não quer vencer, não quer arregimentar, porque seria trair o seu partido, que são todos os homens. Ela é o caminho para a humanização, é o próprio homem naquilo que cada um de *per si* ignora de si próprio. Por tudo isto é que, embora não se entendendo sequer o que seria a especificidade da literatura, apesar de tudo esteve sempre presente na consciência humana que ela não era nem filosofia, nem religião, nem moral, nem ciência – e isto significa que a sua função milenar nunca deixou de existir, naquela dimensão obscura em que permaneceu esperando que os homens aprendessem a dar-lhe nome⁴⁵.

António Sérgio, neste ponto, não diverge de Casais Monteiro. Põe em paralelo a atividade crítica e as tradicionais formas literárias como a poesia, o drama ou o romance; estabelece analogias entre Balzac e Sainte-Beuve e não hesita em afirmar que “as ideias críticas ocorrem ao crítico num estado de verdadeira inspiração artística (como as ideias poéticas, ou as musicais), e vão-se organizando em sistema crítico por uma outra forma da inspiração artística, que é a de carácter arquitetónico – como as do poeta se organizam em canto, as ideias do pintor se organizam em quadro, e as ideias do músico, em sinfonia. À sistemática do crítico corresponde em arte aquilo que se chama *composição*”⁴⁶. Chklovski, no seu reconhecido artigo “A Arte como Processo”, faz assentar o critério da literariedade, da poeticidade ou da artcidade no pólo da receção e, assim, mais uma vez, o autor continua a não ter possibilidades de decidir definitivamente o destino da obra criada. Então, neste caso, caberá ao leitor decidir da literariedade do ensaio ou do texto crítico: “O objeto pode ser: 1. criado como prosaico e captado como poético; 2. criado como poético e captado como prosaico.

⁴⁴ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 64.

⁴⁵ *Idem*, p. 25.

⁴⁶ António Sérgio, “Prefácio da Primeira edição”, in *Ensaio*, Tomo III, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1980, p. 11.

Isso indica que o carácter estético de um objeto, o direito de o relacionar com a poesia, é o resultado da nossa maneira de captar”⁴⁷. Não obstante, situando a questão no processo de construção do objecto, o formalista russo apresenta uma possibilidade lógica e geral de classificação: “chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, aos objetos criados com a ajuda de processos particulares, cuja finalidade é assegurar para estes objetos uma percepção estética”⁴⁸. A visão da obra de arte é portanto comum ao ato de produção e ao ato de receção, se ela se manifesta desde o primeiro momento no ato criador pelo sujeito que a cria, uma outra visão se manifesta no sujeito estético que a contempla ou a capta. Aqui reside a distinção entre a visão dela e de outro qualquer objeto enquanto simples reconhecimento; ou a não percepção da obra enquanto objeto estético ou poético. A marca da obra poética é precisamente suscitar essa percepção demorada, extensiva a todo o processo de receção. Desta forma, “a vida da obra poética (da obra de arte) estende-se da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato”⁴⁹.

Outros critérios deverão ser tidos em conta para se enquadrar o discurso crítico e ensaístico numa tipologia própria, autónoma, que ocupe o seu lugar específico na cena literária. Robert Vigneault, no seu *L'Écriture de l'Essai*⁵⁰, partindo da constatação de que o ensaio sempre foi encarado como uma espécie de parente pobre da literatura, propõe critérios teóricos e formais seguros que o autonomizem e lhe atribuam dignidade própria, quer no âmbito da estética quer no âmbito da literatura. Este processo deverá ser desencadeado também como ponto de partida indispensável ao seu estudo e análise, instrumento de abordagem hermenêutica como se destinado a um texto ficcional, dramático ou poético. Tanto mais que essa classificação literária do ensaio advém do seu carácter igualmente ficcional e até dramático, enquanto desdobramento de um pensamento sobre si próprio. A palavra “reflexão” é já de si significativa e significante, enquanto duplicidade do som sobre o som, do sentido sobre o sentido⁵¹. Estamos perante um sujeito epistémico, fragmentado, dividido, dramatizado, sempre em todo o caso intelectualista. *Literatura de ideias* feita com

⁴⁷ Victor Chklovski, “A Arte como Processo”, in *Teoria da Literatura – I – Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 98.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Idem*, p. 103.

⁵⁰ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'Essai*, Montreal, Québec Éditions de L'hexagone, 1994.

⁵¹ Cf. *Idem*, p. 15.

ideias e sobre ideias; multiplicidade e dialogia que constrói em simultâneo o *argumentado* e o *argumentativo*.

O ensaio assume-se como a escrita de uma leitura e a leitura de uma escrita, objeto de partida e de chegada, uma individualidade que acede, pela análise, a uma alteridade. Vigneault delimita o tema numa definição rigorosa em sua abrangência: “o ensaio como discurso argumentado de um SUJEITO enunciador que interroga e se apropria do vivido pela e na linguagem”⁵². A literariedade do ensaio e a sua especificidade assentam sob a forma de inscrição literária “sobre uma subjetividade, uma individualidade”⁵³. Assim, mais do que um “eu” fora ou extra-textual, há um “eu” da escrita e não a escrita de um “eu”; ou seja, o enunciador todo ele enquadrado e inscrito pela enunciação. E é precisamente esta enunciação que segrega as marcas de um sujeito pessoal e individual, só que esta individualidade não surge do mundo exterior para dentro do texto, mas emana precisamente da matéria textual. A opinião de Vigneault releva, entre outros, do crítico francês Robert Champigny, cuja obra com o título impressionante, deste ponto de vista, *Pour Une Esthétique de L’ Essai*, defende a literariedade da prosa de ideias no plano do ensaio literário, e aponta como exemplos concretos desta execução literária do discurso ensaístico autores como Breton, Sartre ou Robbe-Grillet. Analisa um texto de cada um deles (respetivamente, *Manifeste du Surrealisme*, *Qu’ Est-ce que la Littérature et Nature*, *Humanisme*, *Tragédie*) com os instrumentos da hermenêutica e da exegese literárias, como se se tratasse de textos de qualquer dos géneros canónicos de há muito estabelecidos. É claro que a classificação literária do ensaio⁵⁴ não deixa de perturbar os outros géneros literários, sobretudo a

⁵² Cf. *Idem*, p. 21. Harold Bloom traduz exuberantemente, a partir de Montaigne, a ligação do sujeito à escrita, e vice-versa, no ensaio. Aqui o sujeito é a linguagem e a linguagem é o sujeito, por outras palavras o sujeito constrói-se na medida que constrói a linguagem. “Montaigne muda à medida que relê e revê o seu próprio livro, mais talvez do que em qualquer outro caso, o livro é o homem e o homem é o livro. Nenhum outro escritor se escuta tão agudamente quanto Montaigne sempre faz, nenhum outro livro é tanto um processo em movimento. [...] Para um crítico elegíaco como eu, os *Ensaio*s de Montaigne têm um estatuto de escritura, competindo com a Bíblia, o Alcorão, Dante e Shakespeare”. Harold Bloom, texto da contracapa de *Da Amizade e outros Ensaio*s, ob., cit.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Em Portugal, já no ano distante de 1944, Sílvia Lima escreve um interessante *Ensaio Sobre a Essência do Ensaio* em que se propõe dar respostas atinentes a esclarecer este género literário. A abrir a obra coloca as seguintes questões: “que é o ensaio? Um género literário – como o são a epopeia, a tragédia, a écloga, a elegia, o soneto, a comédia – ou uma atitude mental, de determinadas características e tendências? Ou uma coisa e outra? Como se explicam a *fortuna* afortunada da palavra ensaio, o seu constante e universal emprego, a sua generalização a todos os domínios da atividade intelectual (ciências puras, ciências aplicadas)?”. Ver Sílvia Lima, *Ensaio Sobre a Essência do Ensaio*, 2ª edição, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1964, p. 7.

Esta visão do ensaio segundo uma dupla perspetiva, ora mais artística ora mais analítica, é retomada por Rosa Maria Goulart, na sequência, justamente, da exegese deste texto de Sílvia Lima.

crítica, que vê fundamentalmente nele uma fonte de abastecimento teórico, não lhe prestando mais atenção do que a necessária para fundamentar, enquanto argumento de autoridade, as suas próprias posições. Eduardo Prado Coelho, partindo do texto de Sílvio Lima abaixo referenciado, *Ensaio Sobre a Essência do Ensaio*, fundido a vertente científica com a vertente criativa própria da escola de Montaigne, dá a seguinte definição do género:

Que é um ensaio? Um texto onde o autor se interroga e nos interroga, a nós, leitores, arrastando-nos e comprometendo-nos no seu próprio esforço para atingir a clareza e a compreensão. É um texto que nunca se afasta das realidades concretas, mas que as utiliza sobretudo como pretexto para melhor abordagem dos grandes problemas que nos preocupam. É o exercício, tanto quanto possível livre, de uma razão que não procura soluções, mas, sim, reunir os elementos, todos os elementos necessários para que cada um de nós possa, no plano da teoria e no da prática, elaborar e realizar qualquer das soluções possíveis. O ensaio exige portanto uma consciência da pluralidade dos fins e dos meios e das conexões dialéticas que concretamente os estruturam: não pode pois desconhecer nem a ironia nem a ação que a supera. O ensaio é, por natureza, um projeto, um ato teórico: o seu objetivo é incomodar, alterar, promover uma reestruturação das verdades estabelecidas e uma anulação dos dogmas inabaláveis⁵⁵.

Sílvio Lima situa o ensaio no período de transição entre um medievalismo dogmático, escolástico e autoritário e um humanismo renascentista aberto, livre, de expressão do espírito crítico. A valorização do indivíduo, o sentido universalista do mundo pelo otimismo racional, pelo “dilatamento dos espaços terrestre e celeste”, pelo contacto com novas civilizações e “a crença na unidade da raça humana”⁵⁶. É nesta renovação moral do ponto de vista do laicismo, em detrimento do dogmatismo religioso, que aparece um novo tipo de intelectual, representando uma atitude mental nova, onde se insere o *progenitor* do ensaio enquanto género literário, Montaigne. Este, ao contrário dos ensaístas do seu tempo, que consagraram o ensaio a obras de arte, fez da própria

Ter-se-ia, assim, o ensaio cindido “em duas direções principais: uma, segundo a filiação no modelo montaigniano, criativo, errante, não sistemático, imaginativo, assumidamente subjetivo, autobiográfico. Outro, mais científico, às vezes mesmo destinado a provas académicas, exigentemente estruturado, pesando argumentos, ajuizando após ter carreado informação alheia como discurso de autoridade que se adota, se ultrapassa ou se rejeita, e que sem hesitação classificamos também de ensaio”. Rosa Maria Goulart, “o Ensaio: Convenções de Género e Opções Discursivas”, in *Poéticas do Ensaio*, ob. cit., p. 96. Daqui parte também João Barrento quando, na sequência de um fragmento de Maria Gabriela Llansol, reflete na questão da intenção persuasiva do ensaio – provar ou não provar algo; concluindo pela negativa: “Não há prova possível quando, como é o caso do ensaio, o desígnio não é convencer, mas acompanhar o próprio movimento do pensar”. João Barrento, “Ensaio e Totalidade”, in *Poéticas do Ensaio*, ob. cit., p. 164.

⁵⁵ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., pp. 48 – 49.

⁵⁶ Sílvio Lima, ob. cit., pp. 27 e 31.

vida do indivíduo enquanto manifestação de uma visão personalista do sujeito a própria essência do ensaio. Este “eu” presente no ensaísmo de Montaigne distingue-se, classicamente, segundo Sílvio Lima, do “eu” romântico de Rousseau, por este se apresentar “eivado de exibicionismo romântico-teatral”⁵⁷, enquanto o “eu” de Montaigne “constitui o centro dos ‘Ensaaios’, esse centro, [...] se se deleita no auto-retrato, é porque vê neste um simples *documento humano*, um caso individual como qualquer outro, que só interessa, ou pode interessar, o leitor pelo que encerra de representativo da humanidade *refratada* através de um temperamento individual”⁵⁸. A valorização do individual enquanto representativo do Homem em geral caracteriza a própria esteticidade do ensaio, na medida em que um inteligível se sensibiliza pela *pessoalização*, se humaniza na expressão de uma linguagem selecionada e eivada de subjetividade, que por sua vez se objetiviza no próprio ato universalizante da leitura. Montaigne – pela forma como se auto-retrata, retratando através de si o mundo do seu tempo, sob a focalização do “eu” pessoal que se apresenta como Eu universalizante, representativo de uma época – assume-se como um verdadeiro renascentista. Sílvio Lima conclui ainda que “Os *Ensaaios* espelham uma atitude subjacente ao Renascimento: o anti-dogmatismo, o criticismo, o bom senso, o naturalismo, o individualismo, o universalismo, o otimismo, etc. Mas esta atitude aparece em Montaigne refratada através de um temperamento pessoalíssimo, de um *biótipo* [...] rico de originalidade, lucidez, frescura nativa, audácia mesurada”⁵⁹. Cria desta forma uma linguagem nova, uma nova forma de dizer o mundo; desrespeita as regras consagradas dos géneros estabelecidos para criar um género igualmente novo. E esse género é concludentemente literário, integra uma poeticidade e uma esteticidade que “constituem a *pessoalização* e a *moralização* de uma atitude impessoal, objectiva, universal: o *ensaísmo*”⁶⁰.

Sílvio Lima não coloca a tónica na existência do ensaio como género literário independente, mas situa-o na literatura sobretudo enquanto método, delimita-o através de determinadas coordenadas de forma e de pensamento: “uma atitude ginástica do intelecto que, repudiando o autoritarismo, pensa firmemente por si só e por si próprio. Quer dizer, o ensaio é o *espírito crítico*, o *livre-exame*. Representa ainda aqui, tais

⁵⁷ *Idem*, p. 53.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Idem*, pp. 78 – 79.

⁶⁰ *Idem*, p. 81.

como as regras e os géneros, uma auto-disciplina do intelecto que busca organizar-se, estruturar-se e definir-se como *razão*. O ensaio é um *método* humanístico, é o método humanístico”⁶¹. Porém, hoje em dia, as definições e as compartimentações dos géneros ainda estabelecidas por Sílvio Lima estão ultrapassadas em função do exercício de uma escrita que assenta na dinâmica de um processo de realização textual, em que o ritmo, mais do que formado por uma sonoridade, se subordina ao ritmo do próprio pensamento, cenário onde as ideias dramaticamente contracenam, se opõem, ou se interligam sensual e sensorialmente num *discurso amoroso*.

Robert Champigny, separando a crítica do ensaio, aponta a forma como aquela se limita a tolerar o ensaio, muito a contra gosto: “a crítica pura e simplesmente não se ocupa do ensaio; contenta-se geralmente em citar, resumir ou parafrasear. As análises que aparecem sobre o assunto tomam-nos enquanto prosa de ideias, não enquanto monólogos dramáticos”⁶². Tanto mais que é sobre esse *monólogo dramático* que a teoria literária faz incidir a literariedade do ensaio, passando ao lado, ou muito superficialmente, dos aspetos retóricos, da intencionalidade analítica, da conceptualização da matéria refletida. São as ideias que, embora podendo não fornecer uma estrutura contínua, fornecem ornamentos estéticos. Frequentemente, o ensaísta deste tipo “sacrifica o rigor ao brilhantismo, a coerência à elegância, a realidade à amostra, ou à etiqueta, dessa mesma realidade”⁶³. Trabalha-se a linguagem em função dos objetivos pretendidos, está-se consciente de que ela é algo compósito, sincrético, uma nebulosa que urge ser trabalhada, clarificada, selecionada. Da pedra bruta sairá a linguagem limpa e circunscrita, uma escultura verbal; sensível, como qualquer outra extraída de outros materiais. Partindo de Sartre, Robert Champigny estabelece interessantes confrontos distintivos entre o ensaio e os outros géneros literários: “pode-se dizer que ao contrário do que se passa com o romance e o ensaio (textos fundamentalmente escritos) a peça de teatro e o poema destinam-se a ser falados, um pelos atores, outro pelo leitor [...]. Assim, em vez de uma separação entre a prosa e a poesia, obteríamos uma separação entre o romance e o ensaio por um lado

⁶¹ *Idem*, pp. 201 – 202. Deve aqui acrescentar-se que a associação do ensaio ao Classicismo por oposição ao Barroco, época não propícia a esta libertação clara do intelecto, é obviamente contrariada pelos novos estudos, pelas novas teses sobre este movimento estético. Precisamente, Eduardo Prado Coelho, na sequência de estudos sobre o Barroco de Aguiar e Silva e Jean Rousset, entre outros, considera que o carácter aberto, inconclusivo, livre, da obra barroca é propícia à libertação individual do pensamento e da reflexão crítica que caracterizam o ensaio. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., pp. 49 e 50.

⁶² Robert Champigny, *Pour Une Esthétique de L’Essai*, Paris, Lettres Modernes, 1967, p. 6.

⁶³ Cf. *Ibidem*.

e o teatro e a poesia por outro”⁶⁴. Por outro lado, o mesmo Sartre, embora para efeito da sua arquitetura de pensamento expulse a poesia da literatura, reitera, no mesmo plano, que se exige que o escritor tenha algo a dizer, a comunicar, a expressar, caso contrário deverá calar-se⁶⁵. Expressão confunde-se aqui com comunicação, uma taxinomia de gestos comuns, de hábitos culturais extensivos a uma comunidade, neste caso o *lugar comum* enquanto espaço de partilha por um grupo de homens e mulheres deve ser tomado à letra⁶⁶. O facto de os materiais da escrita serem os mesmos da linguagem comum só à primeira vista é um obstáculo, visto que é preciso ter em conta que ela ao ser usada pelo escritor quer forçosamente tornar-se numa obra de arte, e neste caso já não seria pertinente opor a prosa à poesia, mas a oposição sartriana abrangeria a distinção entre uma obra de arte e uma obra de propaganda. Neste ponto, entra igualmente a capacidade percetiva do leitor sensível e culto e do leitor ingénuo, incapaz de um verdadeiro reconhecimento das categorias profundas da obra, que lhe conferem esteticidade e autonomia⁶⁷. Estabelecido esse pacto entre o que percecione e o que é percecioneado, em pleno regime de liberdade de um e outro lado, estarão criadas as condições para a existência plena da obra literária, em que leitor e leitura estão ligados por uma cumplicidade e por um *compromisso* que a ambos implica.

A delimitação do que é e do que não é literatura jamais foi uma tarefa fácil, essa clarificação nunca foi levada a cabo com êxito, para bem da literatura e da escrita como arte, deve dizer-se. Todorov, na sua *Poética*, aponta esse lado fluido, disseminado, suscetível da influência exterior, para a impossibilidade de traçar em definitivo a identidade de um texto literário. Importa em todo o caso verificar, como

⁶⁴ *Idem*, p. 35. Trazemos aqui, por intermédio de Eduardo Prado Coelho, uma extraordinária caracterização do ensaio enquanto “aventura intelectual”; literário, estético, poético, religioso, vitalista, reflexivo, ontológico, feita por Robert Musil, autor de um genial discurso híbrido, no qual conflui a sua criação romanesca e ensaística: “A tradução da palavra francesa ‘ensaio’ pela palavra alemã *Versuch*, tal como geralmente se admite, não respeita suficientemente a alusão essencial ao modelo literário; um ensaio não é a expressão provisória ou acessória de uma convicção que uma ocasião mais propícia permitia elevar à categoria da verdade, mas que também se poderia vir a revelar um erro (a esta espécie pertencem apenas os artigos e tratados com que os doutos nos honram ao dar-nos ‘restos do seu laboratório’); o ensaio é a forma única e inalterável que um pensamento decisivo faz tomar à vida de um homem. Nada é mais estranho a um ensaio do que a irresponsabilidade e o inacabamento das inspirações que derivam da subjetividade, contudo, as noções de ‘verdade’ e de ‘erro’, de ‘inteligência’ ou de ‘estupidez’ não são aplicadas a estas formas de pensamento submetidas a leis não menos estritas, embora aparentemente subtis e inefáveis. Bastante numerosos foram os ensaístas deste tipo, mestres da flutuação interior da vida, não vale a pena nomeá-los, o seu domínio situa-se entre a religião e o saber, entre o exemplo e a doutrina, entre o *amor intellectualis* e o poema, são santos com ou sem religião, e, por vezes, também, simplesmente homens perdidos nesta ou naquela aventura”. Robert Musil, citado por Eduardo Prado Coelho in *Universos da Crítica*, ob. cit., p. 124.

⁶⁵ Cf. Sartre, *Qu’est-ce que la Littérature*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 18 e ss.

⁶⁶ Cf. Robert Champigny, *Pour Une Esthétique de L’Essai*, ob., cit., pp. 37-38.

⁶⁷ Cf. *Idem*, p. 47.

em Chklovski, até que ponto o olhar do sujeito influencia o objeto da percepção: “uma obra é suscetível de pertencer a géneros diferentes, consoante se considere importante este ou aquele traço da sua estrutura”⁶⁸.

Alastair Fowler, desenvolvendo um notável trabalho na área do género e do cânone literário, coloca a questão na complexidade das suas variáveis: “a literatura sobre a qual exercemos a crítica e teorizamos nunca é uma totalidade. Falamos sobre subconjuntos consideráveis de escritores e escritos do passado. Este campo limitado é o cânone literário geralmente aceite. Alguém argumentou que, em grande medida, sucede o mesmo com as obras individuais: que uma certa elasticidade no modelo literário nos permite, perceber bem pequenas amostras, chegar a mais amplas tradições e agrupamentos, nos quais a obra no seu sentido unitário não passa de um mero constituinte”⁶⁹. Esta *elasticidade*, que no campo da estética literária está longe de ser um ato forçado, mas uma atitude do mais elementar bom senso, permite-nos perfeitamente trabalhar certo tipo de obras ensaísticas e críticas como *amostras* significativas integrantes do texto literário. Mais do que qualquer outro texto pertencente aos tradicionais géneros literários, o ensaio tem a linguagem como ponto de partida e de chegada. Tudo aqui é linguístico, incluindo a referência. O enunciado primeiro, desencadeador do processo ensaístico, marca na sua plenitude “a causalidade material e formal da linguagem na constituição do ensaio: o ensaio é fabricado com materiais *langagiers* (na linguagem); é uma certa estrutura da linguagem que lhe dá forma (pela linguagem)”⁷⁰. A linguagem assume o plano superior neste embate entre um texto escrito e um texto que o reescreve, sempre o *eu escritor* que se distingue, quando não se lhe opõe, do *eu autor*. Este sujeito que escreve está todo ele mergulhado na linguagem, é um sujeito da e de linguagem que se diferencia do sujeito psicológico e social, que em maior ou menor grau está presente nos outros géneros literários tradicionais⁷¹. Não se trata de mediar pela linguagem o realmente vivido e experienciado, ainda que através de fórmulas retóricas diversificadas como a metafórica, a simbólica, a alegórica ou outras, “mas de *inventar* literariamente a vida pensada do homem”⁷². E chegados aqui podemos referir o

⁶⁸ Tzvetan Todorov, *Poética*, Lisboa, Editorial Teorema, 1977, p. 92.

⁶⁹ Alastair, Fowler, “Género y Canon Literario”, in AA. VV., *Teoria de los Géneros Literários*, Madrid, Arco/Libros. S.A. 1988, p. 95.

⁷⁰ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'Essai*, ob. cit., p. 22.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

próprio ritmo da prosa que, diferenciando-se naturalmente do ritmo do poema, não deixa de impor uma cadência ao texto, que, sendo uma cadência da cadeia fónica, é igualmente a cadência do ritmo das ideias, da cadeia intelectual; uma estrutura mental que visa uma fenomenologia do pensamento, da racionalidade, mas também da própria humanidade do sujeito que escreve. Porque o ritmo da escrita é o ritmo, em simultâneo, de uma mente e de um corpo que existem naquilo que é escrito e em que se inscrevem. Esse ritmo é vivo e diversificado como o pensamento que decorre e como a vida que procura acompanhar, por isso ele varia de acordo com a matéria e a forma como essa matéria é convocada pelo autor na sua intencionalidade última. O ritmo implica igualmente um retorno, uma recorrência, uma indissolúvel ligação entre a forma e o conteúdo⁷³.

Delimitando o objeto e a prática, Adorno, teorizando sobre o ensaio e o ensaísta nas suas *Notas sobre Literatura*, tende a identificar a interpretação mais com a exegese do que propriamente com a hermenêutica: “a interpretação não pode extrair nada que a própria interpretação não tenha ela mesmo aí introduzido. Os critérios para ela são a compatibilidade com o texto e consigo mesma, e a sua capacidade para fazer falar todos os elementos do objeto em conjunto”⁷⁴. Por isso, Adorno rejeita o paradigma positivista e racionalista que tem como dado adquirido que nenhum escrito sobre a arte deve ele mesmo arrogar-se à forma artística, ou seja, a uma autonomia da forma num trabalho analítico sobre a própria forma separada do conteúdo. Não só no ensaio verdadeiro a forma é aí também inseparável do conteúdo, como o que o caracteriza é precisamente uma totalidade em que o sujeito se funde com o objeto num resultado reflexivo contaminado pela subjetividade dupla, enriquecida por dois pensamentos irrevogavelmente imbricados. O ensaio não pode aspirar à totalidade, humildemente deve reservar para si mesmo um olhar subjectivo para uma parte de um todo que é em si inesgotável. Por esta ordem de razões, ele não pode deixar de apostar, à laia de complemento e de sustentação geral, na expressão, como qualquer outro texto literário, de resto⁷⁵. Na síntese feliz de Adorno, todo o verdadeiro ensaio se converte num “campo de forças”, como a própria obra espiritual sobre a qual ele se debruça o é igualmente. De tudo isto resulta do ensaio uma certa descontinuidade, que

⁷³ C.f. J. L. Gavilanes Laso, “Contribución al Ritmo de la Prosa”, in *Estudios Sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, INCM, 1982, pp. 181 – 184.

⁷⁴ Adorno, *Notas sobre Literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 13.

⁷⁵ Cf. *Idem* pp. 18 – 21.

é a própria fragmentação do espírito em vista à captação de partes selecionadas de uma totalidade exterior⁷⁶. A uma visão primeira, a inscrita no objeto abordado, se junta uma visão segunda, que o ilumina não somente como objeto em si, com a sua luz própria, mas lhe junta uma outra iluminação, resultando daí uma nova subjetividade criativa que sustenta o verdadeiro ensaio literário. Este autor sintetiza este processo complexo afirmando que “sob a mirada do ensaio, a segunda natureza se interioriza a si mesma como primeira⁷⁷”.

Retomando, a este propósito, uma vez mais o pensamento de Robert Vigneault, nem tudo o que habitualmente se integra na tipologia de ensaio o é. Habitualmente, tudo o que não se integre no domínio da ficção é por uma questão de facilidade e arrumação nomeado ou classificado de ensaio, se bem que também não seja difícil encontrarmos o modo ensaístico no romance, como se verifica em Virgílio Ferreira, em Agustina Bessa-Luís, ou em José Saramago (que inclusive inscreveu no título de um seu romance a palavra *ensaio*; estamos a referir-nos naturalmente a *Ensaio sobre a Cegueira*), no espaço nacional, e nomes como Musil, Kafka, Joyce ou Proust, na literatura estrangeira. Mas o autor canadiano deixa nítido que o ensaio exige um determinado tipo de forma e conteúdo para que possa pertencer a esta categoria. Não se confunde com a diversidade erudita e académica de textos como teses, estudos, monografias, dissertações, etc., o que não quer dizer que por entre estes trabalhos não existam autênticos ensaios; mas aqui a transmissão de ensinamentos adquire sempre o papel decisivo⁷⁸. O ponto de partida do verdadeiro ensaio não andarão longe da ficção (romance, biografia, diário, etc), refere Vigneault, e até do drama, diremos nós, seguindo a pista aberta por este autor, que por sua vez retoma Lukács e Champigny. Neste sentido, ele questiona o cânone, a instituição literária no que respeita ao lugar que por direito deverá ser ocupado pelo ensaísta:

É pois a norma mesma da instituição literária que é necessário pôr em questão colocando antes de mais nada um princípio de pesadas consequências, a saber se o ensaísta é bem um *escritor*, tal qual um poeta ou um romancista, o que permitiria excluir da família dos ensaístas uma importante quantidade de *escreventes*, para retomar a célebre distinção de Roland Barthes. Aquele escreve para transmitir um saber através da linguagem enquanto meio privilegiado, *serve-se da linguagem*, este *serve a linguagem*,

⁷⁶ Cf. *Ibidem*.

⁷⁷ *Idem*, p. 30.

⁷⁸ Já Lukács procura isolar o ensaio das múltiplas formas de escrita, relativamente próximas, com que é confundido. Formas de escrita sem dúvida úteis, mas “que não nos darão nunca mais do que um ensinamento, dados, ‘contextos’”. Lukács, *L’Âme et les Formes*, ob. cit., p. 13

para usarmos uma terminologia sartriana, usa-a esteticamente, sacrifica o princípio primeiro da utilidade que o *escrevente* privilegia. Assim, e para ir ao cerne da questão a família referida ver-se-ia amputada de uma quantidade enorme de escritos que são válidos, sem dúvida, mas que são estranhos ao nosso propósito; dito de outra maneira, os tratados ou estudos versando a história, a filosofia, a sociologia, etc., não são ensaios. O que não quer dizer que o ensaísta nada tenha a dizer sobre essas questões ou sobre outras⁷⁹.

De facto, o que o autor canadiano defende, na senda de Lukács, é que não é tanto o conteúdo que define o género ensaístico, qualquer um pode ser abordado, mas a forma, o *tom* da escrita, a presença de um “eu” em ação. A linguagem é aqui trabalhada esteticamente, o “eu” do sujeito da enunciação estetiza-se pela subjetividade, pela ironia, pela emoção ou pela dramatização a que submete a palavra escrita. Associado à temática, ao conteúdo, ele trabalha a linguagem, escreve enquanto fim em si, imprime ao texto uma marca pessoal, escreve antes de escrever sobre alguma coisa, como apontava Barthes. Por aí podem perpassar a pessoalidade e a individualidade: desejos, inquietações, angústias, fantasmas vários. É possível detetar as marcas de um discurso fortemente individualizado, imprimindo à linguagem a subjetividade a que estamos habituados noutros géneros e modos de escrita: “o discurso pessoal faz, pois, do texto o lugar por excelência do encontro entre quem diz e o que é dito, pelo simples facto de ter sido dito com a sua própria voz”⁸⁰. Rosa Maria Goulart, no seu estudo sobre Vergílio Ferreira, acentua precisamente no autor de *Aparição* a sua pessoalidade discursiva, tanto no romance como no ensaio, e a tentativa *sisífrica* de reconhecimento do universo no homem e do homem no universo, a que acresce o facto do discurso pessoal ter a função de entabulamento de um contínuo diálogo entre o autor empírico e o sujeito de linguagem da enunciação⁸¹. Vigneaut, neste campo de possibilidades salienta no ensaio a sua composição essencialmente ficcional: “uma ficção ideal que se manifesta sob espécies próprias de argumentação: entimática e metonímica”⁸².

A relação entre a obra abordada e o ensaísta, no ensaio-crítico, organiza-se enquanto viagem exegética e hermenêutica, lugar fértil onde se cruzam duas escritas, duas individualidades, e o segundo, frequentemente, parecendo falar sobre o primeiro

⁷⁹ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'Essai*, ob. cit., p. 23.

⁸⁰ Cf. Rosa Maria Goulart, *Romance Lírico - O Percorso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, p. 81.

⁸¹ Cf. *Idem*, p. 82.

⁸² Robert Vigneault, *L'Écriture de l'Essai*, ob. cit., p. 42.

não fala senão sobre ele próprio, sobre o seu mundo, sobre a sua escrita. A crítica atua sobre um outro texto, mas atua segundo uma dinâmica própria, absorvendo-o, integrando-o na sua própria linguagem. Esta nova textualidade ilumina o texto-fonte com uma nova *inteligibilidade* à medida que ela própria ganha uma autonomia conceptual, significante e literária. Este tipo de ensaio é portanto um texto pessoal, integra um “eu” em ação pensante e criativa, enquanto o texto meramente erudito é impessoal, procura transmitir um saber de forma eficaz, sem grandes preocupações com a forma e afastando o máximo possível a intuição, a subjetividade e a individualidade do seu autor. Veja-se, a título de exemplo, a forma como Casais Monteiro inicia o ensaio *A Ideia de Modernidade*, e que comprova a preocupação estética e poética da linguagem, a sua capacidade dramática de se interrogar, a comprovação da ideia, por ele múltiplas vezes expressa, de que os grandes críticos foram, frequentemente, grandes poetas. E, finalmente, o suplemento de profecia, a capacidade de antecipar e de problematizar acontecimentos, tão típica de Casais Monteiro, como é esta ideia de algo que deverá aparecer em função da entropia da modernidade, o que à sua maneira pressagia uma espécie de pós-modernidade. Sem em momento algum deixar de manter num alto nível de tensão o discurso ensaístico, eis a problematização de um conceito-chave para um presencista, o conceito de modernidade:

Caminho por entre alas de palavras, fáceis ou difíceis, fixando uma e outra. Elas não respondem. Hoje não respondem. Suponho-as longe de mim, nada vejo de comum entre elas e o que pretenderia fazer. A ideia de modernidade não lhes agrada a elas, ou a esquisitice vem de mim? Elas e eu teremos razão, creio. Que interessa interrogar uma ideia, abrir caminho até ela por entre as alas de palavras? Mas quem sabe se não é este mesmo um caminho que me poderá conduzir até à sua caverna escura? [...] A modernidade tornou-se um mito como outro qualquer. A modernidade já acabou. Já não é ‘O grande Pã é morto’ que se ouve no fundo das florestas. Agora, por entre o rumor dos arranha-céus, ouve-se: ‘a modernidade é morta’. Precisa-se de um nome, porque outra coisa nasceu. Se não nasceu, precisa de nascer, porque o homem da modernidade morreu, e enquanto a nova idade não tiver nome, como será possível ela nascer? A modernidade morreu com a descoberta da bomba atômica. A modernidade não é suficientemente apocalíptica, nela não cabe a força, a persistência necessária para fazer o homem mais forte do que a bomba atômica. Morreu o medo⁸³.

O ensaio é, conseqüentemente, uma forma de pensamento em movimento que tem no *discurso* e na *discursividade*, simultaneamente, os instrumentos e os materiais para

⁸³ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, ob. cit., pp. 19-20.

aceder e construir uma literariedade específica; o mesmo é dizer, uma forma de artisticidade da linguagem. Neste caso, devemos entender o discurso conceptualmente como uma situação de enunciação, agindo intencionalmente sobre a língua assumida pelo enunciador. Esta é também uma condição importante na delimitação do ensaio literário, “onde o acento é justamente colocado sobre a função e a implicação do sujeito enunciador”⁸⁴. Por outras palavras, trata-se de um sujeito inscrito na enunciação que com ela se constrói e desenvolve, em todo distinto do sujeito-autor; esta situação configura-se como uma aventura linguística da (e pela) linguagem. Com base nestes pressupostos, Robert Vigneault considera, como tantos outros, que o discurso crítico e o discurso do ensaio integram o discurso literário, tal os discursos poético, narrativo, teatral⁸⁵. Estamos ainda perante uma exploração extrema da vertente retórica e dialética da linguagem; a argumentação ocupa o centro do texto, simplesmente essa argumentação integra em si toda a subjetividade do sujeito, a sua visão do mundo, a sua mundividência, a sua intuição, a sua experiência e, por que não, o seu estado de espírito, a sua emoção. Daí surge, com frequência assinalável, o carácter polemista do ensaio, o ensaísta transformado em sujeito perturbador, polémico, que esgrime as suas ideias contra as ideias de um adversário vivo ou morto.

Não é pois de espantar que o ensaio tenha uma estrutura *circular*, o texto é obsessivamente construído em volta de uma ideia central, enquanto na tese, na monografia, no estudo, as ideias se apresentam linearmente, ou segundo uma certa linearidade. O próprio ensaio – pelo seu carácter eminentemente subjetivo, onde um ser em ação pensante cria, mais do que uma demonstração, uma argumentação *concêntrica*, de ordem metonímica, contígua ao objeto do ensaio – faz com que os próprios argumentos se multipliquem, surjam uns dos outros, levando como que o autor no seu rasto, como soe dizer-se em relação ao texto ficcional e dramático⁸⁶. O texto erudito transmite um saber reconhecido, estabelecido, já o ensaio propõe a liberdade dos pontos de vista, a recriação ou a reescritura de um saber, a procura de um modo de linguagem ou uma linguagem na linguagem. Texto que simultaneamente interpreta e interroga e por isso reescreve, enquanto signo “de um pensamento infinitamente renovável”⁸⁷.

⁸⁴ Robert Vigneault, *L'Écriture de l'Essai*, ob. cit., p. 26.

⁸⁵ *Idem*, p. 27.

⁸⁶ Cf. *Idem*, pp. 29 – 30.

⁸⁷ *Ibidem*.

O texto ensaístico apropria-se e é depositário da experiência, da mundividência, da subjetividade do sujeito que escreve e em simultâneo apropria-se e assimila o texto fonte (quando de um texto parte) em sua idêntica subjetividade. Uma subjetividade que se funde, confunde ou choca contra essa subjetividade primeira, tudo isto através de uma linguagem própria, possuidora de uma marca humana essencial. Resulta daqui o caráter “infinito” do ensaio, sempre continuado, sempre renovado, sempre incompleto, porque não tem fim, excepto na morte, a inquietação reflexiva do ensaísta; sempre imprevisível e imprevisível. Já o texto culturalista, o estudo, a monografia encerram-se naturalmente quando chegam ao fim da sua demonstração ou do seu plano previamente estabelecido. Vigneault fala, neste âmbito, do *ato de dicção*, essencialmente performativo, onde a linguagem é apresentada segundo um *efeito de sentido* que é naturalmente um efeito estético, artístico, numa ação dinâmica correlativa. Se as palavras estão ao serviço do pensamento, não é menos verdade que o pensamento está ao serviço das palavras⁸⁸. Não há pensamento nem conhecimento independentes da forma em que são expressos; ao contrário da tese ou do estudo, que diferentes formas de linguagens poderiam chegar ao mesmo objetivo, no ensaio forma e conteúdo estão imbricados de forma irreversível e ambos constituem a arquitetura de uma única obra. Há no ensaio uma subjetividade, uma literariedade, uma intelectualidade que podem desencadear um outro texto de idênticas características; o significante é um valor a ter em conta, resiste à interpretação, ou à compreensão linear e denotativa, de uma dissertação, por exemplo. Há todo um *cenário* linguístico: metalinguagem selecionada, ironia, humor, estados de espírito, emoções, simpatia ou antipatia, repetições, gradações, simetrias, ritmos, harmonias, conformidades ou oposições, recorrências, paralelismos, quer ao nível do fio do significante ou da cadeia fónica, quer ao nível do ritmo, da arquitetura das frases, da arquitetura da própria enunciação, com os seus espaços trabalhados, as suas manchas textuais, enfim toda a materialidade textual que é cuidadosamente tomada em conta⁸⁹.

Estes são alguns fatores que fazem do ensaio um objeto literário e não só informativo, ou plataforma de transmissão de um saber. O ensaísta é o grande agente da *literatura de ideias*, uma forma de arte literária em que essas mesmas ideias e a forma que as enquadra são verdadeiros agentes de literariedade. Neste contexto, será

⁸⁸ Cf. *Idem*, pp. 30 e ss.

⁸⁹ Cf. *Ibidem*.

pois redutor analisar este tipo de ensaio simplesmente a nível conceptual: das ideias e abstrações que procura veicular. Será pois de todo o interesse, como em qualquer outro género literário, analisar, na sua indissociabilidade, a sua forma e conteúdo. O diálogo que ele suscita pode prolongar-se, como se disse, até limites insuspeitados, basta que cada “leitor”, ele mesmo ensaísta em potência, prolongue através de réplicas, de repercussões, as ideias lidas e integradas nas suas próprias ideias-resposta. E aí dá-se da parte do agente da resposta, o interlocutor do *diálogo*, a passagem da constatação para a performance, na qual o imaginário e a consequente subjetividade ficcional (Barthes defendia uma certa aproximação do ensaio a um romance sem personagens) não podem deixar de assumir um papel relevante, central mesmo⁹⁰. O ensaísta parte da vida em geral, ou de certos planos da vida, de forma direta e imediata, e da própria vida dos outros, eventualmente mediada pelas obras; imprime-lhe a sua visão pessoal, a sua intencionalidade: enriquece-a, diversifica-a, mostra-a segundo outros e novos ângulos, recorrendo à sua técnica de escritor e à sua imaginação criadora ou re-criadora⁹¹. Para além disso, o ensaio participa da ambiguidade essencial de qualquer outro texto literário, só na aparência o seu discurso é um *discurso de verdade*, há nele uma forma autotélica em que o texto se dobra sobre si mesmo e a sua linguagem é sempre portanto uma metalinguagem.

Este tipo de escrita construiu a sua própria autonomia, é também ela “literatura viva”, para recuperarmos neste contexto uma expressão cara a Casais Monteiro, que significativamente adotou como lema para o seu trabalho de crítico e ensaísta uma frase de André Suares: “le vrai critique cherche à faire un art de la critique. S’il veut en faire une science ou un système, c’est par désespoir d’être jamais critique”⁹². Sintomaticamente, o livro de crítica *Considerações Pessoais*, na sua última edição da INCM, tem a apresentá-lo um excelente ensaio de Carlos Leone com o sugestivo título, do ponto de vista do pensamento que neste capítulo se persegue, “O Valor Poético da Crítica”⁹³.

Um dos seus adversários mais categorizados, com quem polemizou, António Sérgio, tem, na linha em que nos movemos, da crítica uma visão moderna, e desse ponto de vista mais arrojada que o próprio Casais Monteiro. No lugar “de um jogo de

⁹⁰ Cf. *Idem*, pp. 34 – 35.

⁹¹ *Idem*, p. 40.

⁹² Adolfo Casais Monteiro, “Dificuldades da Crítica Literária”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 35.

⁹³ Carlos Leone, Prefácio a *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 9.

imagens, ou de ações, ou de caracteres, dá-nos a crítica um enredo de ideias, que são provocadas pela obra de arte. Por outras palavras: não será a crítica uma arte – a arte das artes, ou a arte sobre as artes? [...] Já de aqui se colige que me parece absurda a distinção de *críticos* e de *criadores*. O verdadeiro crítico é um criador – criador de ideias e de doutrinas críticas”⁹⁴. E que melhor palco do que a *Presença* poderia Casais Monteiro desejar para pôr em prática muito do que aqui temos vindo a expender sobre o ensaio enquanto subgénero literário, ou pelo menos enquanto género híbrido, integrando em seu corpo textual muitas marcas da literariedade. Importava-lhe a renovação da linguagem poética e estética, mas também do léxico crítico e ensaístico para a necessária mudança das mentalidades: “Nada mais perigoso para a arte que este acatamento solene, inevitável, ao fim de alguns anos ou alguns séculos. É necessário reagir, e redescobrir as obras e os homens que sofrem o asfíxiador destino de ‘ser clássico’”⁹⁵.

Foram os irmãos Schlegel, Shelling, Schiller, Novalis, nomeadamente, que lançaram as bases da crítica moderna. Crítica e ensaio onde o papel do *génio*, da *profundidade* e das *alturas* vai pontuar essa procura de uma essencialidade estética que não difere na essência das outras formas literárias. Claro que tudo isto deverá ser relativizado, matizado e contextualizado ao longo da vida de um autor. É visível, também pelas bases filosóficas que presidiam ao currículo académico de Casais Monteiro, que ele não possuía a flexibilidade, a profundidade analítica e a leveza de pensamento do exímio homem de letras que era José Régio, mas, precisamente, é esta distanciação que existe entre Casais Monteiro e o seu estilo de abordagem de temas e obras, em relação a José Régio, e mais ainda em relação a João Gaspar Simões, que acentua e valoriza a individualidade crítica deste autor no contexto da *Presença*.

⁹⁴ António Sérgio citado por Fernando Guimarães in *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neorrealismo*, Porto, Editorial Inova, 1969, pp. 91 – 92. E a finura de António Sérgio, a visão do sábio que na realidade foi, continua a tecer sobre a crítica considerações tão atuais e pertinentes como estas: “não se topa em arte um criador completo que não seja também excelente crítico. – Excelente crítico, pelo menos, em determinados ramos especiais: aqueles em que prima como criador. A galeria psicológica de um Sainte-Beuve não fica longe da de um Balzac; e Baudelaire, visceralmente poeta, era também visceralmente crítico. Entre nós, não menos visceralmente poeta foi Antero de Quental, que resumiu assim a sua experiência estética: ‘a ideia poética sai tanto mais abundante e livre quanto mais clara e lógica é a ideia filosófica, e digam lá que a crítica é inimiga da inspiração!’ [...] A crítica, porém, não é apenas uma obra de arte: é o necessário e eficiente prelúdio dos grandes renovamentos da matéria artística – por um lado; e, por outro lado, é o complemento da criação: prepara e completa a atividade estética. É precisa antes como é precisa depois”. Ver António Sérgio, “Prefácio da Primeira edição”, in *Ensaio*, Tomo III, Lisboa, Sá da Costa, 1980, p. 10.

⁹⁵ Adolfo Casais Monteiro, “A Arte Contra a Ordem”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 25.

Carlos Leone vinca, no seu prefácio a *Considerações Pessoais*, essa marca própria: “É na distância face aos outros dois diretores da *Presença* que o seu registo pessoal surge, sem nunca se confundir com os seus dois companheiros de direção”⁹⁶.

Na obra crítica, verificamos toda uma personalidade efervescente, uma subjetividade sanguínea em relação aos temas que trata, uma argumentação vincadamente pessoal ou assente nos seus autores de eleição. E, quando ele define o artista em geral, podemos constatar que também o ensaísta, o autor de uma *literatura de ideias*, aqui também se enquadra, ou é convocado. O facto de ser um crítico e um ensaísta plenamente livre na sua expressão, mas também de ter seguido uma longa e relevante carreira universitária, outorga-lhe uma particular autoridade nesta matéria, e desenvolve nele uma aguda sensibilidade na distinção entre os estudos ou as monografias académicas do seu tempo, visando transmitir conhecimentos já consolidados, e uma forma quase ficcional ou dramática de desenvolver ideias, de criar caminhos novos para o ensaio e a crítica literária. Nos seus inúmeros textos metacríticos, em que o ensaísta e o crítico se debruçam sobre a atividade crítica, sua e de outrem, estabelece com acuidade essa distinção entre uma crítica tradicionalista, historicista, que enraíza num culturalismo oitocentista, e uma crítica entusiástica, viva e livre, que lance um olhar novo sobre a criação existente e alargue e fidelize um público interessado. Mas trata-se de fornecer a esse público instrumentos para que ele possa *olhar* com os seus próprios olhos, compreender com a sua própria inteligência e sensibilidade e não fornecer-lhe explicações exaustivas: “Existe a convenção de entender a crítica como explicadora dos problemas que investiga, é uma convenção que só a sua banalidade impõe, pois não vimos ainda nenhum crítico que explicasse uma obra. Comentar não é explicar; explicar seria refazer a obra segundo o *processus* seguido no espírito do autor”⁹⁷. E de seguida delimita o papel, a função e a natureza da crítica *esclarecedora, orientadora*, tendo ela mesma um sentido crítico sobre si, uma verdadeira metacrítica que remeta para o seu espaço próprio, que é o da humildade e do relativismo em relação à obra criticada. Isso não invalida a sua vivacidade, o seu elevado grau de invenção, o jogo intelectual em que se defrontam duas mentes numa dramaticidade de ideias. Para esse efeito, é necessário sobretudo saber o que rejeitar: “nada de fórmulas: a crítica é, a crítica faz, a crítica deve ...; não.

⁹⁶ Carlos Leone, Prefácio a *Considerações Pessoais*, Lisboa, ob. cit., p. 11.

⁹⁷ Adolfo Casais Monteiro, “Dificuldades da Crítica Literária”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 35.

A crítica é uma atividade absolutamente instável e frágil; querer estabelecê-la com regras, com receitas e códigos, é condená-la”⁹⁸.

Vemos que, sob outras denominações, Casais Monteiro não anda longe dos pressupostos teorizados por Robert Vigneaut para a defesa da literariedade da crítica. Ao distingui-la do estudo académico, a que continua a chamar crítica, mas noutra aceção, ao defender a sua plena liberdade e autonomia, ao recusar diretivas e regras, ao constatar a sua fragilidade sensível, humana, e por isso estética, Casais Monteiro tem da crítica uma visão claramente literária, intra-literária, e não algo que exista fora ou ao lado do plano literário. E, continuando neste campo de delimitação e caracterização da crítica (passe a redundância), Casais Monteiro, tal como rejeita o academicismo crítico, rejeita com igual veemência a chamada *crítica profissional*, por lhe detetar falta de sensibilidade estética e literária e a existência de uma certa dependência em relação ao público a quem se dirige: “as numerosas gentes que têm por missão a apresentação ao público do que se vai publicando; a todos os que, falseando a sua missão, se perdem em mil análises de superfície, pensando que têm de fazer assim para agradar ao público”⁹⁹. Na inversa, há uma crítica *amadora*, no seu original e verdadeiro sentido do termo, de quem ama, que encara esta atividade de forma mais *pura* e desinteressada, sem escolhos nem preconceitos, que pode aproximar-se desse essencial sentido literário: “quando alguém que não é crítico de profissão se aproxima da obra de arte, e a comenta, sem essa preocupação de aplicar ideias feitas, que lições não nos podem ser oferecidas! É o caso de perguntarmos se os artistas criadores não serão os únicos críticos possíveis”¹⁰⁰. A liberdade é para Casais Monteiro o único caminho para a criação e a reflexão. Deve impor-se não só contra os constrangimentos do seu tempo, mas também, como se vê, contra as regras estabelecidas que erroneamente se pretendiam para todos os escritores, todos artistas, todas as formas de escrita e de arte. Também os textos poéticos do autor se subordinam ao mesmo princípio fundamental de liberdade, de pessoalidade e, muitos

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Idem*, p. 37.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 38. Rorty, sobre esta problemática, faz a distinção entre “leituras metódicas” e “leituras inspiradas”. Sendo que aquelas não deixariam uma marca duradoura e profunda no leitor, até pela sua falta de *poeticidade*, enquanto estas interpelariam o leitor, levando-o a questionar-se e, eventualmente, a alterar ideias e propósitos. Cf. Rui Sampaio da Silva, “A Interpretação como Criação”, in *Poéticas do Ensaio*, ob. cit., p. 157.

deles, de reflexão metacrítica, como se vê nestas «Artes Poéticas», que se afiguram igualmente como verdadeiras *artes críticas*:

Procura sempre aquilo que te ofenda,
o ritmo sem ritmo, a palavra rude
e deixa que outros façam pitagóricos
equilíbrios de sons, ideias e *sentidos*.
Procura longe de ti aquilo que não és,
pois se o encontrares eu juro que é teu,
que Fernando Pessoa o disse: «fingir é conhecer-se».
Quebra, estropia, avança como um bruto,
entre ti e ontem amontoa cinzas,
equilibra-te agora para saberes cair
logo, mas nunca te esqueças
que isto que te digo não é para que se ouça.¹⁰¹

Há também em Casais Monteiro crítico e ensaísta um período pré-presencista e presencista, e um período pós-presencista. Num primeiro momento, centra-se num discurso mais limitado às questões das obras e dos autores, para num segundo momento alargar o seu campo temático e conceptual, que abrange temas gerais da literatura e da estética, bem como assuntos de ordem social e política, e que vigiam e acompanham de forma acutilante o período salazarista vigente. Esta constatação leva Carlos Leone a afirmar que *Considerações Pessoais* integra “uma súpula das grandes tendências do discurso crítico europeu tal como ele se exprimiu em Portugal durante a primeira metade do século XX. E, com o rigor que o tempo dará cada vez mais ao seu autor, nelas é já anunciada a relação entre direito à liberdade e enriquecimento dos valores da vida, como correção da imperfeição do presente. É disto que a «superação» artística também se faz”¹⁰². Esta superação artística que ele, enquanto jovem crítico, tanto defendia, acompanhava, de forma bastante atualizada para o tempo, nomeadamente a crítica francesa, retomando, entre outras, a ideia defendida por Jean Cassou de que a poesia já não era uma arte combinatória de palavras harmoniosa e misteriosamente, mas uma apresentação expressiva enquanto resultado energético e confluyente das diversas e intensas forças da imaginação. Num mesmo espírito de

¹⁰¹ Adolfo Casais Monteiro, *Poemas do Tempo Incerto*, in *Poesias Completas*, ob. cit., p. 51.

¹⁰² Cf. Carlos Leone, ob. cit., pp. 13-14.

reivindicação, revolta e paixão, Casais Monteiro vai tornar esta sensibilidade extensiva a toda a literatura e a toda a arte:

O que Jean Cassou afirma com respeito à poesia podemos dizê-lo de toda a arte. Como nos serão possíveis, hoje, os frios exercícios retóricos? Como estamos longe desses lagos calmos e gelados do universo dos clássicos! Como não ser *excessivo* e *apaixonado*? Não só a poesia, mas toda a arte moderna, é a expressão direta e sem subterfúgios, do que no homem há de mais recôndito, mais íntimo e verdadeiro. E a expressão do homem interior não pode ser senão apaixonada, mesmo nos aspetos mais calmos que nos oferece, descobrimos um dinamismo interior constante, uma ansiedade de transfiguração, de superação, que torna impossível qualquer atitude definitiva e fixa. Uma obra de arte, já o disse, é sempre uma afirmação, implícita ou explícita de revolta. É a revolta do homem que quer renovar-se criando, que vê na arte uma forma de existência, e não um espelho de arrefecidos estados de alma, do homem, também, que tendo alguma coisa a exprimir, sente como que a obrigação de a transmitir, de lhe dar existência para os outros¹⁰³.

Tudo o que Casais Monteiro diz sobre a arte e a poesia, na esteira de Jean Cassou, se aplica pois ao seu próprio labor crítico e poético: emotivo quanto baste, visceral, perturbador, mas contendo em si uma racionalidade disseminada pelo interstício do texto e promovendo uma essencial fraternidade de partilha.

Continuando a perseguir a matéria literária incrustada em determinada *literatura de ideias*, nomeadamente na crítica e no ensaio literários, será pertinente continuar a verificar os elementos que se cruzam e sobrepõem num mesmo autor, quando ele é, como Casais Monteiro, ensaísta, crítico, ficcionista e poeta. Como já se viu pelos exemplos aqui trazidos, na generalidade da sua escrita emana uma evidente consciência histórica e uma emoção poderosa que o trabalho da linguagem ordena e dá forma. A sua poesia é marcada pelo prosaísmo de linguagem, por um ritmo livre da voz (o que de certa forma o aproxima também da voz crítica e ensaística), pelos temas gerais e intemporais da humanidade, pela subjetividade de um homem solitário perante a desorganização do mundo. Num prefácio de 1944, escrito pelo seu próprio, punho à compilação dos seus primeiros três livros de poemas, *Confusão*, *Poemas do Tempo Incerto* e *Sempre e sem Fim*, intitulado “Algumas notas para o leitor de 1944”, compara criticamente a sua atividade de poeta com a sua atividade de crítico, estabelecendo similitudes e diferenças: “já se tem dito que os meus estudos sobre a poesia não passam de uma defesa da minha própria. Outros, por seu lado, manifestam

¹⁰³ Adolfo Casais Monteiro, “A Arte Contra a Ordem”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 31.

a sua estranheza pela contradição que vêem entre o que lhes pareço ser nos versos e o que lhes pareço ser nos ensaios ou nas críticas”¹⁰⁴. Procurando uma posição conciliatória ou, melhor, dialética perante o paradoxo, Casais Monteiro inclina-se a sublinhar a traço grosso as distinções, enquanto passa ao de leve pelos tópicos da proximidade, tanto mais que se tratava da defesa intransigente do poeta enquanto poeta. Vê no ensaio um género que visa a compreensão do mundo e dos outros, enquanto o poeta, a seu ver, vive mergulhado no seu “eu” profundo, e nesse ponto ainda muito imbuído na doutrinação presencista (se bem que em Casais Monteiro tudo isto passe mais pela elaboração teórica do que pela *praxis* poética, como se vê lendo uma parte importante da sua poesia). Refere que o poeta *sente*, sobretudo, enquanto o ensaísta *pensa*. Mas vemos, outrossim, a um primeiro olhar sobre a sua obra que o que o poeta diz é *pensado* e muito do que o ensaísta escreve é *sentido*. Mas todo esse texto se inclina para a distinção nítida entre crítico e poeta, sem muita complacência para as semelhanças; e sobre estas só um pouco condescendentemente vai deixando cair algumas palavras, numa margem mínima de concessão. Não secundava os que defendiam que se limitava no plano teórico a defender aquilo que fazia no campo prático da laboração poética. E, no entanto, há uma coerência, que não uma causalidade, entre os dois planos, como em José Régio, de resto. Também a inversa não considerava uma verdade absoluta; ou seja, afirmava que não escrevia poesia em função de pressupostos teóricos previamente concebidos, embora admitisse essa recíproca e involuntária contaminação, fruto de uma natural interpenetração entre os dois registos, porque ambos subordinados ao mesmo homem: “No fundo, apesar de uma grande aparência de irreducibilidade entre si, parece-me que ambas essas opiniões estão certas – isto é: certa cada uma com determinados aspetos dos meus escritos em prosa e verso, e com a diferença de que, precisamente, aquela referida contradição é a coisa mais natural do mundo, se a pusermos no seu devido lugar. Embora, sendo o mesmo homem que escreve uns e outros, deva por força haver alguma coisa de comum entre as duas formas de expressão”¹⁰⁵.

Vemos que, apesar da relutância, ele coloca a tónica no “mesmo homem” em ambos os géneros e respetivas formas de expressão. Acentua contudo a radical intimidade da poesia lírica, a expressão dos seus dramas individuais que pela justa

¹⁰⁴ Adolfo Casais Monteiro, “Algumas Notas para o Leitor de 1944”, in *Poesias Completas*, ob. cit., p. 216.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

expressão poética visam a comunicação com o Outro, a intersubjetividade inerente a qualquer obra de arte: “à poesia lírica cabe exprimir tudo o que está demasiado dentro do homem, demasiado mergulhado na sua própria carne, para que dele restasse qualquer coisa se o tentássemos explicar, ou descrever. Essa intimidade comunica-se, é transmissível – mas irreduzivelmente impermeável à profanação discursiva. [...] O poeta busca (se o termo não é já falsear, pois, para ser exato, deveria dizer-se antes que é «buscado» a dádiva de si próprio, busca imagens ou símbolos que correspondam a uma visão.¹⁰⁶”. No pólo oposto, o ensaísta, o crítico, parece estar eivado de uma objetividade e de uma neutralidade a toda a prova. Se bem que percorrendo o ensaísmo e a crítica de Casais Monteiro seja fácil, repetimos, verificar que as coisas não se passam assim. Observe-se o cuidado, a subtileza com que ele circunscreve o papel da crítica e a função do crítico num ensaio significativamente dedicado a Mário de Sá-Carneiro:

A função do crítico de poesia seria levar-nos até um ponto afim do ocupado pelo poeta, seria sugerir o intuível da poesia; mais ou menos isto. Tentar trazer o leitor ao ponto do qual *talvez* partisse a intuição do poeta, usando sim de todos os processos críticos racionais, explicativos, mas só até ao ponto até que atingisse essa imponderabilidade fugidia, limitando-se então a procurar uma plataforma na qual tanto quanto possível o poeta e o leitor dessem as mãos, comunicassem, donde seguissem por uma fraterna viagem por idênticos caminhos. A fecundidade da crítica não está no que explica, mas sim no que permite de aproximação entre a obra e o leitor¹⁰⁷.

Do ponto de vista da esteticidade da *literatura de ideias*, é óbvio que não nos deparamos em Casais Monteiro com o arsenal retórico aplicado à poesia, estamos num outro registo, num outro plano de linguagem, mas a vibrar em cada texto verificamos a profunda envolvência do sujeito da escrita, a sua individualidade, aqui e ali as suas particularidades, a sua aderência ou rejeição emotivas, o trabalho de linguagem que embora, por vezes, tanja a rudeza, como na poesia, de resto, acentua ainda mais a implicação de um sujeito da escrita: que escreve, se escreve ou se reescreve, escrevendo os outros. Isto para deixar claro que a predominância da objetividade, que o autor quer ver no seu ensaísmo, está longe de corresponder à realidade em todos os textos produzidos. Ele reitera as marcas distintivas entre ensaio e crítica e poesia com base no critério de “verdade”:

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Adolfo Casais Monteiro, “Mário de Sá-Carneiro”, in *Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 87.

Nos ensaios buscando exprimir o que *penso*, só indiretamente deixarei aflorar o que *sinto*, que ali só indiretamente pode interferir. [...] O ensaísta está voltado para o mundo: pretende fazer compreender, ou fazer amar. O poeta, ainda o chamado realista (se a junção de tais termos pode corresponder a alguma realidade), está sozinho consigo, no momento de ser poeta. Na medida em que é um intermediário entre as obras, as personalidades, os problemas, e o público, o ensaísta, o crítico, procura chegar a resultados que se baseiam facilmente num critério de verdade. Quem está mais longe do que o poeta de um objetivo assim?¹⁰⁸

Não se defende, naturalmente, que a literariedade do ensaio e do poema ou da ficção sejam comuns, ou idênticas, o que de facto não se verifica. O que Casais Monteiro, com honestidade intelectual, mas excessivamente, defende é a diferença radical entre os pressupostos do seu ensaísmo e da sua poesia; ou seja, pretende dizer-nos que não deveremos ver nos seus textos teóricos uma poética da sua própria poesia. No entanto a questão não é esta distinção, de resto evidente, mas considerar, apesar dela, um espaço de pertença do ensaio e da crítica à plenitude nobre do texto literário e à identificação da mesma *voz* atrás das diversas tipologias textuais. A prosa de Casais Monteiro obedece a uma ação metódica sobre o trabalho de linguagem, é, como a sua poesia, vibrante e sensível; questiona incessantemente o mundo, a literatura, as obras, os autores, direta ou indiretamente o seu próprio “eu”, muitas vezes com intensidade corrosiva, sarcástica e melancólica, o que lhe confere o suplemento subjetivo de literariedade que temos vindo a reivindicar para o seu ensaísmo. A noção de *idioleto*, utilizada por Roland Barthes, já aqui referenciada, organiza a antítese, dá equilíbrio à aparente dualidade: “Há fenómenos que se chamam idioletais; há um idioleto que é a presença do corpo. O corpo talvez não seja pessoal, mas é individual. O corpo transmite-se de certo modo à escrita. Por conseguinte, há efetivamente idioletos de escritor”¹⁰⁹.

O plano interdiscursivo está na base da própria fenomenologia literária que subjaz ao texto ensaístico: cruzam-se planos retóricos, textualidades, mundividências entre leitores dos diferentes tempos e espaços, reatualizando uma *escrita-fleuve*, dinâmica, sucessivamente reconstituída e reinterpretada. A subjetividade imbrica-se com a historicidade do texto, a subjetividade historiciza-se pela leitura e pela interpretação e respetiva contextualização, e, por sua vez, essa historicidade

¹⁰⁸ Adolfo Casais Monteiro, “Algumas notas para o leitor de 1944” in *Poesias Completas*, ob. cit., p. 216.

¹⁰⁹ Roland Barthes in *Escrever... Para quê? Para Quem?*, ob. cit., p. 20.

subjetiviza-se em cada sujeito de leitura ou de re-leitura. Há em toda a leitura uma essencial dialogia, e a dialogia é sempre um processo dinâmico de re-criação de *falas* e, num horizonte mais vasto, de linguagens. Esta é a situação do ensaio, que nessa mecânica de receção não é diferente da mecânica recetiva inerente a qualquer outro texto literário. A obra literária não é uma questão exclusivamente da linguagem pela linguagem, há um essencial percurso histórico e biográfico subjacente ao nascimento de um texto fundamentalmente humano, seja poético ou ensaístico: “nem tudo se encerra no corpo das estruturas de significação da obra, daí a importância do estudo da relação entre a produção do texto e o *contexto situacional* onde profundamente se ligam autor e época cultural”¹¹⁰.

O sentido do texto literário é fluido, dinâmico, simultaneamente exposto e inviolável, aberto ao sentido mas fechado a todos e quaisquer esquemas interpretativos. E o texto literário, mais do que a literatura, possui essa espécie de função histórica ou de historicidade, visto que alarga o seu horizonte de leitura, expande-se no tempo e no espaço, segrega em si uma verdadeira durabilidade. Em toda a obra literária o passado presentifica-se e o próprio futuro não pode surgir senão por uma leitura presentificada, e nessa dialética se vai construindo a verdadeira Literatura¹¹¹. A resistência do texto ao tempo existe na medida em que absorve o tempo e se deixa absorver pelo tempo, depende da circunstância temporal à medida que cria uma temporalidade própria, se possuir, como se exige ao texto literário, uma subjetividade compatível com essa condição. Isto não depende da criação de um biografismo direto, mas de uma autêntica *consciência* autoral que filtra o tempo e que está por detrás de qualquer tipo de texto com uma vertente estética¹¹². Interligam-se, por conseguinte, dois mundos diversos, mas paralelos: o mundo da obra e o mundo do autor que cria ou recria esse seu mundo primeiro. No primeiro caso, estamos perante a criação ou modelização de um mundo artístico e ficcional, no segundo caso, estamos perante a visão do mundo do autor, que se repercute na criação da obra e na situação desta perante as circunstâncias históricas do seu tempo vital. Não pode haver aí uma barreira intransponível entre um e outro plano, como vasos comunicantes circulam numa mesma consciência, na sua vertente histórica, estética e racional. Mais uma vez,

¹¹⁰ Manuel Cândido Pimentel, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico*, in *Philosophica* 9, Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997, p. 11.

¹¹¹ Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 24-25.

¹¹² Cf. *Idem* 11-12.

recorremos ao mundo inesgotável do grande romantismo europeu para situar essa coexistência no mesmo indivíduo criador do sujeito artístico e do sujeito crítico, numa constante e correlativa reflexividade de uma atividade sobre a outra. Constrói-se, neste quadro, um sujeito autotélico que sistematicamente se põe em causa, se questiona, questionando a sua escrita. Desta forma, as *artes poéticas* e os textos teóricos vão cumprindo esta função teórica e questionante, com relativa sistematicidade nos escritores inquietos e interrogativos, que contêm em si essa referida dupla faceta, como é evidentemente o caso de Casais Monteiro. Numa secção de «A Arte É, Não Serve», “O Escritor e o Mundo Moderno”, Casais Monteiro clarifica o que é um autor, um artista, em qualquer das formas de arte. O elemento comum é essa funda necessidade de expressão (e aqui segue Régio bem de perto, Kant, num segundo momento, e, finalmente, o Ramos Rosa de *Poesia Liberdade Livre*, na senda de Rimbaud) de todos os criadores:

Tudo o que, sob as mais diversas formas, nas aparentemente mais opostas modalidades, o artista exprime, é, na sua origem e na sua finalidade, esforço para revelar a inquietação humana, ânsia de explicação do que o homem é, e de como o é, esforço do homem para tirar de si resposta às suas próprias interrogações. Este é o sentido essencial da arte, sem o qual não existe senão mera forma, mera palavra, mero som, este é o caminho único do artista¹¹³.

A poesia diz sobre si mesma e sobre aquilo que a cerca, também, como o romance, subordinada a um sopro ensaístico: o homem, o mundo, a própria linguagem que a explica, ou tenta explicar, sem nunca atingir, felizmente, tal desiderato. Esta experiência não deixa de ser expressa no décimo primeiro poema da série “Meditações da Alma Parada”, de *O Estrangeiro Definitivo*, num tom dolente e melancólico, onde ecoa a prosa dos versos de Alberto Caeiro:

Uns dizem que os meus versos são tristes,
outros que são abstratos.
Mas eu não tenho culpa que a carne da inteligência
seja triste, e inteligente.
Eu preferia que os meus versos fossem
alegres e estúpidos.
Mas, se fossem, não haveria os meus versos.
Os meus versos disseram sempre direito

¹¹³ Adolfo Casais Monteiro, “O Escritor e o Mundo Moderno”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 36.

aquilo que saiu errado quando o quis fazer
como se a vida fosse a poesia.
Mas eu continuo a crer na poesia.
A vida que tenha paciência¹¹⁴.

Não há, hoje-em-dia, fronteiras estanques entre as artes e muito menos entre os géneros literários, que iniciaram a sua dispersão e fragmentação com o Romantismo e continuaram a deslizar ao longo do movimento moderno até esta atualidade. Foi sendo uma forma de afirmação da individualidade um escritor *desobedecer* aos géneros, constituindo o livro a preocupação obsidiante, como se em cada livro palpitasse toda a literatura¹¹⁵, como afirma Maurice Blanchot na senda de Benedetto Croce, e desse *Livro-Mundo*, de Mallarmé.

Todorov, no seu próprio *Os Géneros do Discurso*, acompanha o pensamento de Blanchot e dos seus antecessores sobre o anacronismo da divisão da literatura em compartimentos estanques, a que por facilidade denominámos géneros: “Não há hoje nenhum intermediário entre a obra singular e individual e a literatura inteira, género último; não há, porque a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura”¹¹⁶.

A abolição dos géneros está intimamente ligada ao estatuto do autor, ao modo como ele domina e transforma os mecanismos da expressão e da enunciação, marca central da sua evolução desde o Romantismo até às vanguardas modernistas. A morte do autor, decretada pelos diferentes formalismos, não passou de um excesso, porque dogmáticos e excessivos foram os seus ditames. Tanto mais que a própria obra exhibe em si os múltiplos *indícios criminais* da existência do seu autor, da sua mão oculta atrás de cada palavra que queriam autónoma, ou em autogestão. Outra coisa diferente é, reconhecendo o autor, analisar o espaço por ele ocupado no contexto global e complexo da obra. O insuspeito Michel Foucault coloca a questão com uma intencionalidade não negligenciável: “a rasura do autor tornou-se um tema quotidiano para a crítica. Mas o essencial não é constatar uma vez mais o seu desaparecimento; há que localizar, como lugar vazio – simultaneamente indiferente e coercivo – os contextos em que se realiza a sua função”¹¹⁷. O autor perdura, ainda que sem

¹¹⁴ Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, ob. cit., p. 198.

¹¹⁵ Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, ob. cit., pp. 306-308.

¹¹⁶ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, p. 45.

¹¹⁷ Michel Foucault, *Qué es un autor?*, Córdoba, Ediciones Literales, 2010, p. 5.

privilégios, sob outras máscaras ou disfarces. Continua, permanece, na verdade nunca saiu do seu sítio; lugar obscuro, com raízes inamovíveis na carne da obra; tal constatação deve tornar o leitor mais cauto e perspicaz: “muitas vezes o autor mascara-se por detrás de processos de dissimulação, desvanecendo os indícios que a ele possam conduzir. Um tal reconhecimento adverte-nos criticamente sobre os limites do seu estatuto teórico na interpretação literária”¹¹⁸.

Quer na obra poética quer na obra crítica e ensaística de Casais Monteiro a presença autoral aflora com uma nitidez inconfundível, os seus *atos de fala* estão a cada passo atravessando o artista, mas também o homem que por detrás se esconde, ou se descobre. A assertividade, a diretividade, a expressividade, não só tomadas do ponto de vista da marca literária mas da marca humana, o expressivo e o assertivo propriamente ditos caminham a par; a presença de uma vincada *deixis* pessoal a marcar o texto pessoal e individualmente: “ignorar *como* se pode fazer um poema; não saber (ou esquecer) que existe no mundo uma ‘técnica’ a que chamam poética. Desprezá-la, porque o poeta, olhando-se, sabe que tudo isso é mentira, que nada disso *existe*”¹¹⁹. E, no mesmo ensaio, vai mais longe: “Um poeta é um ser com um passado, desde que o mundo existe para ele, a sua vida não foi um caminhar solitário, mas sim a acompanhada viagem através de ideias, sensações, paisagens, ao lado de outros homens cuja maneira de receber ideias, sensações, paisagens, era para ele também um aspeto pelo qual a vida se lhe revelava; ninguém começa por ser solitário: ninguém pode fechar os ouvidos”¹²⁰. Casais Monteiro assume-se como autor, defende a experiência e existência vitais e literárias do autor como condição necessária para situar a poesia e o poético “mais além da poesia pura”¹²¹. O reconhecimento do autor não vincula o texto a uma ética da verdade, a uma obrigação de desvendamento da *intenção* desse autor, como queria Picard, pelo contrário, liberta-o do complexo da verdade: a verdade empírica, não a verdade estética, obviamente. A verdade biográfica não se confunde com a “intencionalidade autoral”¹²², que obviamente ficciona por dentro do texto enquanto técnica e trabalho da imaginação. Nessa base, Casais Monteiro é sensível à linha baudelairiana que só por si implantou a modernidade

¹¹⁸ Manuel Cândido Pimentel, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico*, ob. cit., p. 14.

¹¹⁹ Adolfo Casais Monteiro, in *presença* 38, Abril de 1933, p. 2.

¹²⁰ *Idem*, p. 3.

¹²¹ *Idem*, 28, Agosto - Outubro de 1930.

¹²² Manuel Cândido Pimentel, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico*, ob. cit., p. 14.

poética no interior das próprias formas clássicas: “Baudelaire inicia uma era que, mais do que de renovação, eu quero chamar de criação. Porque nela a poesia começa: todos os entulhos arremessados pela borda fora, a poesia começa a existir como expressão da nudez do homem, de todas as vibrações que a sua alma errante regista”¹²³. Baudelaire inovou na poesia mas também na crítica, e também há *carne* e poeticidade nos seus *salons*, do mesmo modo na sua obra a poesia e a prosa se fundiram numa poeticidade fragmentária essencial. Está, por essa razão, precocemente muito para além das formas tradicionais da chamada literatura.

No princípio vital que estaria na base de um texto encontraríamos o denominador comum de qualquer texto: o texto criado e o texto interpretado. Um sujeito ativo e criativo usa a sua liberdade criadora num e noutro caso, uma intencionalidade essencial visa uma obra nova, ainda que partindo de uma obra existente. Sartre retira ao poeta a possibilidade de se *comprometer* ideologicamente, visto que a sua linguagem é uma espécie de não-linguagem; serve-se das palavras como objetos dos sentidos mais do que do sentido: “ninguém é interrogado; ninguém interroga: o poeta está ausente”¹²⁴. Se interroga, o poeta estabelece uma interrogação absoluta, radicalmente retórica, insuscetível de obter uma resposta do seu recetor. A linguagem é o seu próprio princípio e o seu próprio fim, não é, como no ensaio ou na crítica, meio nem objeto de mediação¹²⁵.

Poeta e prosador escrevem e executam um ato comum, “mas entre estes dois atos de escrita não há nada mais de comum que o movimento das mãos que traça as letras. Por tudo o resto os seus universos permanecem incomunicáveis, e o que conta para um não conta absolutamente nada para o outro”¹²⁶. Vemos que esta dicotomia estabelecida por Sartre, verdadeiro abismo comunicável entre a prosa e a poesia, que Agamben, por exemplo, contesta e a prática escrita de Casais Monteiro, e de tantos outros, contraria, toma a poesia em sentido restrito, não no plano mais vasto, em que uma espécie de poeticidade pode naturalmente abranger os mais variados tipos de obras, de textos, inclusive os ensaísticos. Em todas as circunstâncias, antes do que é escrito, está quem o escreve, o autor. Este imprime ao texto a sua mundividência direta ou diferida, fingindo e fingindo-se em personagens, dissolvendo-se em

¹²³ Adolfo Casais Monteiro, “Mais além da Poesia Pura”, in “*Considerações Pessoais*, ob. cit., p. 76.

¹²⁴ Sartre, *qu’est-ce que la Littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 23.

¹²⁵ Cf. *Idem*, pp. 21 – 26.

¹²⁶ *Idem*, p. 25

atmosferas, habitando a linguagem enquanto intransferível *casa do ser*. A subjetividade do autor desencadeia o tipo de texto, não é o texto, e muito menos as suas regras, que deixa o autor mudo e quedo. Como conclui Cândido Pimentel, o texto é pois o lugar onde se desencadeia o ato do espírito e da carne, transformando a linguagem e o autor, que na própria escrita realiza um supremo ato existencial¹²⁷. Mas se o autor não morre na obra também não a possui, não é dono dela; autónoma, ela produz sentido de cada vez que um leitor se cruza com ela, a lê e interpreta, estabelece com ela um outro pacto vital consubstanciado pela intersubjetividade, pela dialogia, pela alteridade. Não será pois totalmente verdade que “o sujeito que escreve despista todos os sinais da sua individualidade particular; a marca do escritor já não é mais que a singularidade da sua ausência; precisa ocupar o papel do morto no jogo da escrita”¹²⁸, como entende Foucault.

O texto ensaístico possui uma rede complexa de relações que organiza a matéria textual, subjacente a esse trabalho racional e sensível encontramos uma intencionalidade retórica e expressiva que, não organizando os materiais da mesma forma que o texto literário tradicional, articula e conduz o efeito estético com a eficácia persuasiva que nos remete para um determinado modelo de literariedade. Tal como o discurso inerente aos tradicionais géneros literários, também o texto crítico ou ensaístico é composto por uma complexa rede de intertextualidades, numa convocação sistemática de vozes, estruturas e saberes que o vão constituir enquanto texto pertencente à categoria do literário. Se o texto ensaístico se desenvolve segundo um modelo argumentativo, acentuando as suas vertentes “fundamentadora, problematológica e interrogativa”, em contrapartida também “aquele tipo de discurso que pretende negar prioridade à razão não pode inteiramente exercer-se naquele plano em que a sua típica argumentatividade desaparecesse por completo”¹²⁹. Em ambos os casos há um autor que submete a linguagem ao filtro estético, enquanto ele mesmo se submete à esteticidade da linguagem; no caso do ensaio, estando atentos, certamente *ouviremos* a música das ideias que se sobrepõe, sem dúvida, à música das palavras, mas esta também lá se encontra; claro que a música das palavras se dilui, se rarefaz, o

¹²⁷ Cf. Manuel Cândido Pimentel, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico* ob. cit, p. 15.

¹²⁸ Michel Foucault, *Qué es un autor?*, ob. cit., p. 13.

¹²⁹ Manuel Cândido Pimentel, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico* ob. cit., p. 26.

que não quer dizer que não exista a componente estética, de forma leve e subtil, nessa rarefação.

Outro plano diverso, mas nem por isso alheio à literariedade do texto ensaístico, é a forma como frequentemente recorre ao texto poético para através dele aceder a uma hermenêutica do ser, da racionalidade e da linguagem. Heidegger, entre tantos outros, salienta-se nesse processo filosófico-poético, socorrendo-se da obra de Holderlin para encontrar na poesia uma forma de habitação do ser, que é sempre uma forma de o ser morar, e se espacializar, no tempo através de uma determinada forma de linguagem, ou um modelo de linguagem que transporte no tempo a essência do ser já liberto da sua corporalidade mortal. O texto ensaístico mantém-se dentro do campo de uma perceção, digamos, pragmática, não excede o domínio de uma normatividade semântica e sintática, não rompe com a cadeia lógica do discurso, como determinados tipos de textos poéticos; mantém-se no plano acessível a uma hermenêutica do sentido, sem recorrer aos processos poéticos de destruição da normatividade, numa sistemática afirmação e demarcação do seu território pelo desvio à norma¹³⁰. Assim, a poesia, se bem que entendida como uma não linguagem, como vimos no Sartre de *Qu'est-ce que la Littérature*, não deixa de surgir como uma essência comunicacional e instrumental em toda a prosa, verdadeira linguagem que reflete o mundo e nele se reflete. Desta forma, esbate-se a artificial divisão do texto em géneros, taxinomia artificial exterior ao texto, que o precede e o transcende. Cada texto contém em si o gérmen dos diferentes géneros, com a predominância de uma ou outra forma enunciativa, como demonstra Staiger¹³¹, que nem sempre se constitui como uma marca autónoma. Exuberantemente híbrido, verdadeiro cadinho de géneros é, como vimos, *Lucinda*, de Friedrich Schlegel, vago e hipotético romance onde, como observa Jean-Marie Schaeffer, estamos perante uma relação rara entre um pressuposto teórico e uma aplicação prática: “as relações que unem a teoria do romance de Friedrich Schlegel ao seu romance *Lucinda* podem ser descritas como as relações que unem um programa à sua realização”¹³².

Assentemos pois que a marca do literário se estende a diversos tipos de textos; o ensaio e a crítica até pela sua proximidade estão igualmente invadidos por algumas

¹³⁰ Cf. *Idem*, p. 27.

¹³¹ Cf. Emil Staiger, *Conceptos Fundamentales de Poética*, Madrid, RIALP, 1966, p. 14 e ss.

¹³² Jean-Marie Schaeffer, “Du texte au genre” in AA.VV., *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.185.

das suas marcas identitárias. Atrás da variedade de linguagens estão variedades de fala, marcas de um autor que existe por fora das suas circunstâncias mais próximas e biografistas, um sujeito de linguagem que age em função de um objeto exterior que o convoca, o interpela e lhe impõe o diálogo com o mundo. O texto poético propriamente dito (e circunscrito ao espaço da poesia enquanto espaço de linguagem não passível de ser instrumentalizado ou usado utilitariamente) afastar-se-ia tendencialmente desta literariedade própria e esbatida do texto crítico e do ensaio; estes, mais próximos, sem dúvida, do texto ficcional ou dramático. A poesia seria portanto uma linguagem dentro da linguagem, um ato *gratuito* que a si mesmo se sustenta e em si mesmo se confina; um não conhecimento que remete para a instauração de um mistério a conhecer¹³³.

Uma nova crítica que defenda que “não é o sujeito que pensa mas o Sistema por ele”¹³⁴, nunca poderia ser aceite por Casais Monteiro, como o não foi por Vergílio Ferreira, o ensaísta por excelência do romance português e mais um exemplo da hibridez e da interpenetração dos géneros. Mas o trabalho crítico de Casais Monteiro não se confunde, por outro lado, com o de Gaspar Simões, na procura mirífica da intenção do autor, ou do que na vida do autor possa haver para explicar a obra; reconstruir uma experiência genética, vitalista e psicologista do sujeito criador. Como também não vê com melhores olhos o encerramento da obra nas suas estruturas ou na sua limitação à linguagem ou à textualidade. Porque se Casais Monteiro não nega as várias camadas da obra, as suas estruturas de superfície e de profundidade, considera todavia que a interpretação e a compreensão do literário não podem pretender a clarificação absoluta, até por respeito à zona de penumbra que marca a literariedade de uma obra, em que a transparência e a opacidade são tantas vezes uma e a mesma face: “a literatura da nossa época tinha de atingir o máximo em questões de dificuldade. Até hoje, contavam-se os autores difíceis: um, dois, numa época. Agora, com a maré viva das complicações do subconsciente, com a análise mais perfeita, menos ingénua, desse ser de imensos escaninhos que é o homem, uma vaga de literatura difícil, tomando o primeiro plano, faz arrepiar o couro cabeludo dos defensores encartados dum homem

¹³³ Cf. Manuel Cândido Pimentel, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico* ob. cit., pp. 29 e ss.

¹³⁴ Vergílio Ferreira, “Questionação a Foucault e a algum Estruturalismo”, prefácio a *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 21.

simples como uma operação aritmética.”¹³⁵. Entregue a obra ao destino de ninguém, à sorte do mundo, é claro que a intencionalidade do autor perde-se em múltiplos caminhos, o seu rasto não deixa de ser mais um rasto na multiplicidade de leituras a que se submeterá, mas isso não significa que tudo passe pelo discurso, pela forma, pelas estruturas puramente intelectivas.

A presença de um sujeito da escrita, implantado num tempo, num espaço, numa circunstância, não pode deixar de ser tida em conta no juízo do leitor, porque intimamente ligado ao seu próprio espaço vital, que é também histórico e ontológico. Essa liberdade criadora do sujeito da escrita permite-lhe superar os limites fixados pelo cânone tradicional, oficializado e reconhecido, mas hoje em dia também posto em causa nas próprias instâncias académicas e nem só. Daí partem muitos dos estudos pioneiros nas diversas ramificações da escrita compreendida sob a abrangência do arco literário. Esse horizonte é realmente ilimitado, o que leva Alastair Fowler a considerar que “o cânone literário, no seu sentido mais amplo, compreende o corpus escrito na sua totalidade, incluindo a literatura oral”¹³⁶. Mas o leitor privilegiado, sensível e preparado, transforma-se em leitor-intérprete, capta os sentidos profundos ou novos do texto, não contemplados pelo autor, mas inscritos na própria linguagem sensível e autónoma pela vertente estética a ela associada. Por tudo isto, é impossível limitar o texto, mesmo o crítico e o ensaístico, a fronteiras definitivas, ele é uma abertura aos diversos olhares de quem o vê. O racional, o estético, o sensorial, o sensual, estão presentes no texto literário muito para além dos constrangimentos dos géneros clássicos, e um texto de Montaigne pode desencadear com toda a naturalidade uma afirmação deste género: “a literatura ensina-nos a sentir melhor, e como os nossos sentidos não têm limites, nunca conclui, antes permanece aberta, como um ensaio de Montaigne, após nos ter feito ver, respirar ou tocar as incertezas e indecisões, as complicações e os paradoxos que se escondem por detrás das acções”¹³⁷. Compagnon afirma, com toda a lógica, que é no pensamento que a literatura reside, mas um pensamento sensível, encarnado, participante do mundo enquanto invisível que se sensibiliza e plasticiza pela linguagem. Nesse sentido, autor e leitor cruzam olhares, experiências; transformam-se, entrechocam-se ou aderem em

¹³⁵ Adolfo Casais Monteiro, “Claridade e Obscuridade”, in *Considerações Pessoais*, ob., cit., p. 57.

¹³⁶ Alastair Fowler, “Género y Canon Literário”, in AA.VV., *Théorie des Genres*, ob. cit., p. 97.

¹³⁷ Antoine Compagnon, *Para que Serve a Literatura?*, Porto, Deriva Editores, 2010, p.49.

pensamento ou de uma forma quase tátil, visto que: “a literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis”¹³⁸.

Mais eficaz que a tradicional divisão da linguagem em géneros, a que só acede a levada a cabo no seu nível literário, é o estudo feito por Mikhaïl Bakhtine na sua *Estética da Criação Verbal*. Centra-se na forma como a linguagem aparece no ato de representação nos seus diferentes géneros discursivos e a forma como esses géneros estão em constante atualização e metamorfose quando a linguagem é utilizada pelo sujeito que escreve. Incluem-se aqui as formas linguísticas em ação verbal, sejam elas literárias ou fora da órbita do literário, (este é outro traço que distingue o trabalho de Bakhtine do trabalho de Todorov no seu clássico *Os Géneros do Discurso*). Mas as simples formas linguísticas, pela utilização que delas é feita pelo sujeito de linguagem, num enquadramento literário em função de um estilo, passam de imediato a integrar em si o estatuto teórico e pragmático da literariedade. Estamos perante o típico processo adotado por Duchamp em *A Fonte*, onde a arte assenta numa pura conceptualização sem forma significativa. Um diálogo banal, de características oralizantes, se integrado num texto ficcional, tendo atrás de si uma intencionalidade literária desencadeada por um estilo pessoal, passa de imediato a integrar de facto e de pleno direito a marca e o espaço da literariedade. O mesmo se passa com uma simples carta familiar integrada num romance, uma análise de um texto no âmbito de uma crítica ou de um ensaio subordinado às características expressivas que temos vindo a enunciar¹³⁹. Trata-se de estudar a língua na sua totalidade atuante, em processo. Sem prejuízo do atrás exposto, Bakhtine estabelece a distinção entre “o género do discurso simples e o género do discurso complexo”¹⁴⁰, sendo o primeiro o correspondente às formulações oralizantes, espontâneas, imediatas, ou à própria oralidade, e os segundos, os mais complexos, que vão dos tradicionais géneros literários até aos discursos científicos e filosóficos levados a cabo por um sujeito de escrita com um estilo próprio. No processo de escrita, complexo, estilizado, subordinado a uma *estética da criação verbal*, os géneros do discurso complexos absorvem e integram em si esses géneros *primários*, simples, numa complexa e fecunda interação cultural, linguística e estética¹⁴¹.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 266 e ss.

¹⁴⁰ Cf. *Idem*, p. 270.

¹⁴¹ Cf. *Idem*, p. 271.

Chegamos assim à conclusão de que “a riqueza e a variedade dos géneros do discurso são infinitos pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável e cada esfera desta atividade comporta um repertório de géneros discursivos que se vai diferenciando e amplificando à medida que se desenvolve e se complexifica a esfera dada”¹⁴². Esta visão da língua integrada e *democrática* é de importância capital para os estudos literários, seja no plano da filologia, da hermenêutica ou da exegese, visto que não coloca a língua num estado de rigidez ou fixidez, mas numa dinâmica, num movimento que é o movimento do discurso desencadeado por um sujeito de linguagem, que não é um sujeito *ingénuo* mas um sujeito que reatualiza e metamorfoseia a língua através de um estilo próprio, individual, e por isso irrepetível. A variabilidade dos discursos verifica-se no enunciado, que por sua vez é de uma variabilidade infinita em função da própria infinitude das enunciações. São elas que desencadeiam o intercâmbio verbal entre as várias esferas do discurso e fazem com que todos os registos da língua em contexto possam aceder ao grau do literário. Importa ter em conta, nesta visão da linguagem e do literário na linguagem, “o laço indissolúvel, orgânico, do estilo e do género”¹⁴³, e a função comunicativa conferida por esse mesmo estilo ao sujeito de enunciação. A separação do estilo (entendido não tanto como uma mera forma retórica ou ornamental, mas como a constante atualização da língua pelo génio humano) e do género esteve na origem da degradação e da ineficácia dos velhos conceitos de género, estagnados no tempo, não acompanhando o imparável movimento da língua. Partilhamos a ideia de Bakhtine de que o estudo da natureza do enunciado e dos géneros discursivos é a base sobre a qual tem de assentar qualquer estudo não só das ciências da linguagem como a sistematicidade estética de cada reatualização num sujeito que, escrevendo, reescreve a língua e as suas infinitas virtualidades estésicas e estéticas¹⁴⁴. Isto só é possível porque, como concluiu Casais Monteiro, no âmbito da mesma problemática, “cada artista representa uma atitude individualizada e inconfundível”¹⁴⁵.

Para Antoine Compagnon, é pelo saber que o homem se situa no mundo e situa o mundo dentro do seu próprio ser, e essa, parece-nos, foi a pedra de toque em que assentou o percurso literário de Casais Monteiro. Desenvolve-se criticamente, mas de

¹⁴² *Idem*, p. 265.

¹⁴³ *Idem*, p. 269.

¹⁴⁴ Cf. *Idem*, pp. 271 – 272.

¹⁴⁵ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Jules Supervielle*, ob. cit., p. 11.

forma *desinteressada*, no sentido em que o seu saber vale essencialmente por si e não como um produto inserido no mercado aberto das leis da oferta e da procura: “É com efeito o efeito desinteressado do saber que pode dar ao homem uma noção real do valor das coisas. Desinteressado não significa ‘que não serve para nada’: quer apenas significar um saber que dá ao homem um sentido geral do seu lugar no mundo, sem lhe dar a ilusão de que pode servir-lhe para resolver todos os problemas¹⁴⁶”. Certamente, não é pela literatura, ou pela arte, que o homem vai resolver qualquer dos seus problemas mais imediatos, mas ela dá-lhe uma outra visão do mundo e coloca-o perante si mesmo. Integra todas as outras ciências humanas pela simples razão que elas são uma componente intransferível da linguagem, sem a qual nenhuma ciência pode existir: “não há uma ciência da literatura porque, captada de pontos de vista diferentes, a literatura faz parte do objeto de qualquer outra ciência humana”¹⁴⁷, conclui Todorov.

Importa, portanto, analisar caso a caso as circunstâncias e em que moldes decorre a manifestação literária, afastar catalogações apriorísticas que só servem para empobrecer a significação do texto e o pleno desabrochar das suas qualidades estéticas. O ensaio literário ocupa o espaço autorreflexivo, metalinguístico, em que a linguagem se debruça sobre a linguagem, o pensamento sobre o pensamento, uma visão do mundo sobre o mundo entendido como visão, focalizado por um sujeito que o vê e o dá a ver, dando-se, assim, obliquamente, a ver. A sua característica central é analítica, embora não seja pelo seu grau cognitivo que ele pode ser avaliado esteticamente, mas sim pela dramática fragmentação de um “eu” na linguagem: situação precária, sensível e por isso estética. De matriz orgânica, circular, à volta de um sujeito que compreende à medida que se compreende, interpreta o mundo interpretando-se enquanto sujeito no mundo. Um espírito em liberdade que se enreda na própria infinita liberdade de pensamento e das metamorfoses do mundo, que procura captar num determinado momento em que fixa, como um gesto fotográfico, o instante que por si só exemplifique a eternidade, por sinédoque ou *amostra*. A linguagem esteticiza-se mesmo sem a sua reprodução na obra, ela é o centro do

¹⁴⁶ Adolfo Casais Monteiro, “Será Possível Vulgarizar Sem Adulterar?”, in *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 209.

¹⁴⁷ Tzvetan Todorov, *Poética*, Lisboa, Editorial Teorema, 1977, p. 102. O ensaio é, neste contexto, também um género privilegiado de ligação entre a literatura e as restantes ciências, faz a ponte entre os diversos saberes e a sua enunciação estética e não só cognitiva. A convocação dos vários planos do conhecimento, em plena harmonia retórica, é uma das prerrogativas centrais do labor do ensaísta para transmitir a sua visão do mundo, os dos “mundos” que problematiza.

homem no mundo e na vida¹⁴⁸; transmite, cinde e recompõe a unidade das vivências, o sujeito da essência e da experiência. Subverte as convenções ou submete-se a elas para as corroer do seu interior. Nos seus *Problèmes de Sociologie du Langage*, Benjamin estabelece, com base nos pressupostos apreendidos em Kurt Goldstein, esta relação vitalista e sensível entre sujeito e linguagem, em que esta chega frequentemente ao sujeito que *fala* enquanto *aparição* e já não como um mero instrumento de que o sujeito se serve para agir pragmaticamente sobre o mundo: “desde que o homem usa a linguagem para estabelecer uma relação viva com ele próprio ou com os seus semelhantes, a linguagem deixa de ser um instrumento, deixa de ser um meio, ela é uma manifestação, uma revelação da nossa essência mais íntima e do laço psicológico que nos liga a nós mesmos e aos nossos semelhantes”¹⁴⁹. Se assim entendermos esta tipologia textual e a expandirmos para a relação estreita entre um ser pensante em luta contra o mistério do mundo ou o fechamento do Outro, não vemos por que discordar da síntese de Robert Champigny a concluir o seu ensaio sobre a estética do ensaio, a que temos vindo a fazer referência: “os princípios expostos visam definir o ensaio como género estético, como uma certa arte da linguagem”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Cf. Walter Benjamin, “Problèmes de Sociologie de la Langue” in *Oeuvres III*, Paris Gallimard, 2000, p. 42 e ss.

¹⁴⁹ Kurt Goldstein, citado por Benjamin, in *Oeuvres III*, Paris Gallimard, 2000, p. 43.

¹⁵⁰ Robert Champigny, *Pour Une Esthétique de L' Essai*, ob. cit., p. 110.

5 – Ideologia e Temporalidade: Encruzilhadas

Em capítulo anterior, esboçámos a oposição programática entre o grupo da *Presença* e neorrealistas integrantes da coleção poética do *Novo Cancioneiro*. Com efeito, do ponto de vista da prática poética as diferenças não são significativas: nem o *Novo Cancioneiro* concretiza pela vertente estético-literária os pressupostos marxistas nem os da *Presença* ignoram os males sociais que recaem sobre os indivíduos. Verdadeiramente, o que parece estar em causa é uma posição ideológica e política, que tem mais a ver com os homens em si (com a forma como eles se situam em relação à sociedade, ao regime vigente, ao mundo envolvente, à integração de um ou outro projeto político) do que com os homens enquanto artistas ou com a expressão literária propriamente dita. Como o insuspeito José Gomes Ferreira dá testemunho, não é vedada a poesia dita social nas páginas da *Presença*, aliás a base programática da revista era a da liberdade absoluta de expressão. Tal como se podia verificar na área do *Novo Cancioneiro* uma poesia intimista, sem ter sistematicamente o foco dirigido para a denúncia das desigualdades sociais, como era o caso de um João José Cochofel, por exemplo. Não há pois duas poéticas em confronto; no essencial não há muito que as divida, seja no plano da forma, seja no plano do próprio conteúdo; em rigor, não há pois razão para se considerar a poesia do *Novo Cancioneiro* como a superação do *presencismo*. Há num e noutro caso uma redefinição do conceito de escritor, onde se inclui a forma como ele concebe a sua, digamos, *praxis social*¹. Mas, do ponto de vista da criação de um estilo nitidamente demarcado, é coisa que nem os chamados neorrealistas nem a subsequente crítica do campo do Neorrealismo puderam reivindicar. Jorge de Sena, no seu inesgotável prefácio à primeira edição de *Líricas Portuguesas*, desmistifica e clarifica a questão, organizando um campo literário onde não há divergências essenciais, mas mal-entendidos de toda a ordem:

A posição polémica do que veio a ser conhecido como «neorrealismo» ou, mais no campo poético, por «poesia social», não se distinguia, afinal, e a princípio – salvo a separação fundamental quanto à subordinação da arte a uma missão socialística –, dos postulados *presencistas*. Destes mantivera o neorrealismo a proclamação do primado do homem sobre o estilo, sobre o exercício literário, e o desprezo por todas as formas sobreviventes da sensibilidade convencional, que, no entanto, viriam acoitar-se no descuido artístico de muito neorrealismo. Porque, ao pretender dar ao ‘homem’

¹ Cf. Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998, pp. 73 e ss..

presencista um conteúdo e uma realidade sociais, e resguardá-lo assim do que se lhe afigurava um perigoso espiritualismo, o neorrealismo envolveu então, na mesma depreciação, coisas essencialmente opostas quais o estilo como alienação da consciência social, e o estilo como consciencialização artística².

De todo o modo, teóricos neorrealistas como Mário Sacramento insistem que há um modo de pôr determinadas formas estilísticas ao serviço de determinados conteúdos de matriz ideológica, política e social, ou de selecionar esses conteúdos para servirem de matéria poética a essa estilística. Conclui, pragmaticamente, Mário Sacramento, que, “se não há um estilo neorrealista, há, não obstante, um estilo de informação neorrealista”³. A conhecida polémica entre José Régio e Álvaro Cunhal é exemplar deste ponto de vista: Régio defendia a radical autonomia da literatura e da arte, recusava a sua manipulação em prol de projetos alheios à criação estética, enquanto Álvaro Cunhal, que reconhecia em Régio um excecional talento poético, censurava-o pela sua passividade, pela sua fuga ou renúncia à intervenção política através da literatura. Como ele próprio deu o exemplo, de resto. Seguem-se de um e de outro lado tomadas de posição e réplicas, mas, no essencial, nada antagonizava as poéticas presencista e neorrealista no plano literário, só personalidades de ambos os lados movidas por uma conceção diversa de organização social e política. Numa síntese precisa, Rosa Maria Martelo salienta que “o antipresencismo foi um antirregianismo, a configuração de uma muito imprecisa sinédoque crítica”⁴. Entretanto, na *Presença*

² Jorge de Sena, Prefácio a *Líricas Portuguesas*, Lisboa, Edições 70, 1984, pp. LIX e LX.

³ Mário Sacramento, *Há Uma Estética Neo-Realista*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1968, p. 75. Mário Sacramento esbate ainda a querela entre os neorrealistas e os restantes modernismos, sobretudo o primeiro, onde claramente muitos neorrealistas foram beber as novas formas do verso e do poema, estabelecendo a distinção entre *ouvir* e *cantar*. Reconhece que a “audição” do mundo era marcadamente neorrealista, se bem que o canto fosse nitidamente marcado pelos modernistas, cuja voz adquiriu o ritmo amplo da prosa, como era o caso das vozes pessoanas encarnadas por Alberto Caeiro ou Álvaro de Campos, que tanto marcaram, por exemplo, o corte do verso e a respiração do poema de um Manuel da Fonseca ou de um José Gomes Ferreira. E conclui: “contudo ninguém taxe os neorrealistas de ingratos pelos ataques que moveram, às vezes, aos modernistas: não era a eles que atacavam, mas a si mesmos!, e ao eco público que a subjetividade necessária tinha de negar à subjetividade possível para que elas pudessem ouvir e cantar diferente! E isso não era ingratidão: era lei da vida”. (*idem*, p. 80).

⁴ *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, ob. cit., p. 83. Em geral, não se dá nenhum tipo de embate entre escritores ditos marxistas e escritores não-marxistas. Casais Monteiro dá conta desta situação: “Não houve portanto até hoje, pode-se dizer, um choque real entre o marxismo e qualquer das doutrinas e atitudes suposta ou realmente adversas àquele. O debate tem sido, afinal, entre militantes, aceitando pela força das coisas uma posição oficial, e adversários que, em geral, tampouco sabem que não têm pela frente representantes do materialismo dialético. Não se registou um choque entre uma doutrina da literatura pura (chamemos-lhe assim) e uma doutrina marxista propriamente dita, mas só entre os adeptos daquela e os de uma aplicação direta à literatura de normas que não têm de modo algum em conta os princípios básicos da doutrina”. Ver *Clareza e Mistério da Crítica*, p. 16.

publicaram poemas diversos poetas do *Novo Cancioneiro* como Joaquim Namorado, João José Cochofel, Fernando Namora ou Mário Dionísio. Mário Sacramento coloca a questão com toda pertinência quando afirma que “cumpre assim distinguir no neorrealismo a parte que pertence à história das ideias da parte que pertence à história da literatura. Por outras palavras: a expressão ideológica da expressão estética”⁵. E, não longe deste pressuposto, Eduardo Prado Coelho, partindo de uma distinção estabelecida por Umberto Eco entre a estética enquanto ramo da filosofia e a poética enquanto processo tendencialmente produtivo, ou dirigido à produção de linguagens, considera que “a estética tende para a ciência, enquanto a poética tende para a ideologia. Quanto a mim, *o realismo é uma estética* com várias poéticas implícitas (realismo crítico, realismo socialista, o ‘neorrealismo’, entre nós, o vanguardismo realista [...])”⁶. E, sobre o Neorrealismo enquanto ramo integrante de uma estética realista, o mesmo autor, após referir a passagem da mudez inicial até à plena expressão da palavra que é a poesia, e de certa forma toda a arte, coloca a questão nos devidos estratos, o humano e o histórico: “Que nos diz, afinal, uma estética realista? Diz-nos que essa passagem se processa *historicamente* como passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. Diz-nos, portanto, que existe uma *coincidência* entre a obra de arte e a transformação do mundo.

O Neorrealismo é um movimento artístico que aparece consciente do estatuto da arte como passagem e da inevitável passagem da arte como realização prática de si mesma. [...] Se a arte se define como impossibilidade, o Neorrealismo diz-nos que essa impossibilidade se inscreve na história dos homens⁷”. No nosso país a questão foi desde cedo política e ideologicamente contaminada, o movimento neorrealista ao concentrar dentro de si os dois vetores (o ideológico e o estético), sem que em momento algum os tenha nitidamente diferenciado, quer na sua fundamentação teórica

⁵ Mário Sacramento, ob. cit., p. 30.

⁶ Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 117.

⁷ *Idem*, pp. 119 – 120. Num outro estudo sobre a obra de Mário Sacramento, *Há Uma estética Neo-Realista*, “Mário Sacramento: Para Uma Estética Neorrealista”, Eduardo Prado Coelho entende, com muita pertinência, clarificar os conceitos que amiúde se misturam e confundem: “O termo ‘neorrealismo’ designa duas coisas. Sentido 1: designação inadequada para um movimento geral do pensamento filosófico e ideológico iniciado no século XIX, que se define, no plano da teoria, por uma reafirmação da perspectiva materialista e por uma nova conceção de dialética. Sentido 2: designação (com valor indicativo) para uma corrente literária e cultural portuguesa que, enraizando já nos finais do século passado, vem eclodir com a chamada Geração de 40”. Assim sendo, filosoficamente o neorrealismo integra-se na estética da arte, uma estética específica que se assume como *materialista*. Enquanto movimento literário, pretende assumir-se como um projeto ativo de produção estética e artística de índole igualmente *materialista*. Cf. *Idem*, p. 134.

quer na sua *praxis*, contribuiu bastante para esta contínua indeterminação das práticas e dos conceitos. Desta contaminação se ressentiu a forma como as obras neorrealistas foram recebidas pelos leitores e pela crítica, que tal clarificação nunca chegou a empreender. Autores da craveira de Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca ou José Gomes Ferreira sofreram uma espécie de condenação enquanto membros reconhecidos de um movimento que procurou integrar dentro da literatura aspetos que pertenceriam “ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário”⁸. Mas o seu percurso literário abrangente não se subordinava a uma intencionalidade unicamente comprometida, em muito a transcendia, mas de certa forma, metonimicamente, a esse programa era associado, por nessas circunstâncias concretas “a literatura ser a única expressão viável de aspetos da vida social”⁹.

Continuamos com Mário Sacramento a traçar as coordenadas do movimento: “o neorrealismo foi e é um movimento ideológico e estético que exprimiu e exprime a incidência cultural num processo histórico económico sócio-político cujas raízes mergulham no século XIX, mas têm, no atual, um marco indiciário: o ano de 1920”¹⁰. Embora faça notar que os marcos históricos que desencadearam o movimento foram a eclosão da Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial, e essas datas tivessem contribuído para que a geração de escritores que as procurou refletir estética e ideologicamente fosse conhecida como a Geração de 40. Acresce, ainda, que sempre tomaram por mestres e sua filiação mais distante a Geração de 70, estética e literariamente encabeçada por Eça de Queirós e a sua visão realista do mundo, e sobretudo Antero de Quental, cuja doutrinação socialista e utópica marcou a formação política e social do movimento¹¹. É pois identificável no percurso neorrealista uma estética influenciada por uma visão ideológica da sociedade e da historicidade desse tempo, a que se alia “um dinamismo que implica a interpretação científica (socialmente considerada) das estruturas básicas que a um nível específico reflete, recria e antecipa”¹².

⁸ Mário Sacramento, ob. cit., p. 31.

⁹ *Idem*, p. 30.

¹⁰ *Idem*, p. 32.

¹¹ Cf. *Idem* pp. 32 – 33.

¹² *Idem*, p. 84. Numa síntese bem delineada, Mário Sacramento conclui que “há neorrealismo onde o reflexo estético e o reflexo científico se disputam; ou, em termos linguísticos, onde a metáfora e a metonímia se entrelaçam. Será neorrealista, portanto, a expressão dialética da totalização humanista de um dado momento histórico, mediante o equilíbrio instável, que sucessivas negações transformam, dos pólos objetivo e subjetivo conjunturalmente dominantes”. (*Idem*, p. 86).

Casais Monteiro é sem dúvida o homem da *Presença* que por temperamento, ação crítica e prática poética mais se aproxima dos neorrealistas, situando-se a meio caminho entre a vertente mais esteticista e intimista da *Presença* e a poética socialmente comprometida dos neorrealistas. Até pelo facto de o seu poema *Europa* ter sido lido aos microfones da BBC, por António Pedro, não será de rejeitar igualmente a marca de uma poética de resistência de matriz francesa. Apesar disso, ele reitera a autonomia do estético, separando no plano das convicções éticas e morais o artista do cidadão: “Como artista, o homem não é um ser de afirmação ou de negação, é, sim, um ser de expressão. O que tem a exprimir está nele a uma profundidade demasiado grande para que quaisquer tentativas de o orientar, dando-lhe outro sentido além daquele que implicitamente contenha, o possam modificar”¹³. Contudo, em várias das suas reflexões críticas, o autor de *Estrangeiro Definitivo* defende uma resposta do escritor de ordem estética em relação às inquietações sociais do seu tempo (o que depois concretiza na sua poesia, nomeadamente nos casos mais evidentes de *Canto da Nossa Agonia* e *Europa*). O inconformismo perante as injustiças, a revolta ante as desigualdades, uma compreensão profunda não só da sua vida mas do que na sua vida se cruza com as vidas próximas, entra, segundo matizes diversos, na obra crítica e poética de Adolfo Casais Monteiro. Ou seja, para este autor, de uma ou de outra forma, uma obra de arte é sempre a expressão profunda da sua época, e quanto mais genialmente exprima a sua época, tanto mais ela se torna intemporal. Nisto diverge, como atrás se deu conta, de José Régio:

Pensa-se: esta obra, se *agora* é imortal, é porque foi *sempre* imortal, é porque nada há nela que seja efémero. Mas esquecem que esse efémero que *foi* a sua razão de vida não é a beleza dela, mas o alimento de que essa beleza recebeu o ar sem o qual não poderia respirar. E ao verem a beleza que perdura, os homens facilmente esquecem que ela de alguma coisa havia de viver. Um José Régio, ou qualquer outro, não querem ver que, igualmente belas, as obras-primas de qualquer literatura não são, contudo, iguais umas às outras. E que vem a ser isso que em cada uma é diferente, senão a própria expressão da época? ¹⁴

Todavia, a realidade da época, a realidade do mundo e do homem seu contemporâneo, não é a realidade ideologicamente filtrada dos neorrealistas, como a intervenção do escritor na sociedade preconizada pelos neorrealistas não se confunde com a

¹³ Adolfo Casais Monteiro, “O Escritor e o Mundo Moderno”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 37.

¹⁴ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, ob. cit., p. 36.

necessária intervenção do escritor no mundo para o autor de *Voo Sem Pássaro Dentro*. Casais Monteiro considera que o criador depende do mundo, mas este por sua vez não se move pela palavra ou pela sua forma plástica. A realidade, para o nosso autor, é ainda um todo que abrange a carne e o espírito, o sensível e o inteligível, desde que intrinsecamente e indissoluvelmente considerados. A realidade histórica ou temporal nunca poderá estar alheia da obra do poeta, precisamente por se tratar do ser sensível por excelência, incapaz de se manter alheio estética e eticamente ao que o rodeia. Em certos momentos, nesta matéria, o afastamento em relação a José Régio e a aproximação ao ideário neorrealista atingem picos significativos: “Sendo o poeta a mais vibrátil antena da terra, como não duvidar que haja diminuição voluntária, fingimento e, portanto, inevitável enfraquecimento do poder de expressão, quando ele parece ignorar que o mundo à sua volta está em convulsão? Como poderemos acreditar na sua sinceridade, se tudo aquilo que ele não pode deixar de sentir permanece alheio à sua obra?”¹⁵

Esta posição, que nunca se alterou radicalmente, foi sendo reformulada com o tempo e as cambiantes históricas; em todas as circunstâncias é sem dúvida um poeta onde lateja a veia política, mas recusando sempre a teoria do reflexo de índole marxista como explicação para a poesia, ou para encarar a sua transmissão como um fim ideológico a atingir:

Ora – que é um artista? Um intérprete. Intérprete de quê? De si e do mundo. Sem o mundo o artista não existe. O artista organiza a realidade através de si próprio; não é um espelho que a reflete, mas um criador para quem ela é o barro por amassar – [...] Real é tudo aquilo que existe para o homem: é ele próprio como ser que se conhece, é tudo quanto lhe entra pelos olhos, pelos ouvidos, por todos os sentidos, é tudo quanto ele imagina, supõe, arquiteta, sonha – pois também o sonho faz parte da realidade. Realidade é, pois, tudo o que com o homem está relacionado, e eis porque vêm a ser para mim reais aquelas coisas que é costume dizer ideais – por ser uso pensar que elas *estão* na ideia, ou existem como ideia. Tal abstração não me interessa. E insisto: real é o que existe para o homem¹⁶.

¹⁵ *Idem*, p. 37.

¹⁶ Adolfo Casais Monteiro, “Da Unidade no Artista”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 66. Silvina Rodrigues Lopes enquadra perfeitamente esta relação da arte com a política numa formulação que pode iluminar a posição mais duradoura de Casais Monteiro sobre esta problemática: “As obras de arte podem ser lugares de onde irradiem impulsos políticos, mas sempre na condição de serem apresentadas como podendo sê-lo pelo pensamento que desencadeiam e não como sendo-o necessariamente”. Silvina Rodrigues Lopes, “Precedências Desajustadas”, in *Persistência da Obra – Arte e Política*, ob. cit., p. 65.

João Gaspar Simões, ainda que por *más* razões, não deixa de ver em Casais Monteiro a marca neorrealista: “[...] ei-lo mais perto de um neorrealismo esteticista, digamos, que de qualquer revolucionarismo superador do suposto contra-revolucionarismo presencista”¹⁷. A sua posição perante a escrita estará muito próxima do escritor que *testemunha*, que recusa uma arte ao serviço de uma ideologia ou instrumentalizada por uma facção política, mas também se abre ao mundo, perscruta atentamente as chagas sociais que o não podem deixar indiferente. A obra não existe no vácuo, na abstração desincarnada, num formalismo esteticista que ignore a raiz humana, o *pigmento* do mundo de que a obra de arte se faz eco. Simplesmente, não pretende uma “utilidade” direta da poesia no âmbito da luta social¹⁸, tanto mais que essa ação não cabe numa consciência poética genuinamente lírica; o que não quer dizer que essa consciência não seja consciência do mundo sem deixar de ser consciência de si. O mundo é visto pelo prisma da mais pura subjetividade e transforma-se em elemento de reflexão sobre o sujeito e vice-versa.

Vejamos esta relação intencional expressa no texto crítico de Casais Monteiro, que procura a conciliação, a síntese entre o individual e o coletivo, a progressão

¹⁷ José Régio e *a História do Movimento da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 25. Gaspar Simões acrescenta ainda que Casais Monteiro vai mais longe no capítulo do empenhamento social da literatura do que alguma vez o foram qualquer um dos diretores, e até dos colaboradores, da revista: “Sublinhava, coisa que os outros dois doutrinários da *Presença* não tinham feito ainda nem o fariam nunca, que ‘a expressão do homem interior não pode ser senão apaixonada’, e que uma obra de arte é ‘sempre uma afirmação, implícita ou explícita, de revolta: é a revolta do homem’, acentuava, ‘que quer renovar-se criando, que vê na arte uma forma de existência, e não um espelho de arrefecidos estados de alma, do homem também’, prosseguia, ‘que tendo alguma coisa a exprimir, sente como que a obrigação de a transmitir, de lhe dar existência para os outros’. E ei-lo que procede à concomitante ilação no sentido que o tornará simultaneamente o mais pessoal e o mais social dos doutrinários da *Presença*”. Noutro passo, afirma, com acinte, que “não tarda que o mesmo Casais Monteiro esteja a bolinar nas margens do materialismo histórico, onde, é certo, parece não ter-se fixado, mas que namorará com muito mais gosto do que qualquer outro dos seus camaradas da *Presença*”. *Idem*, pp. 109, 110 e 111.

¹⁸ Num *apontamento* sobre a poesia de José Gomes Ferreira, o mais admirado dos neorrealistas, se é que aí ele cabia para Casais Monteiro, este destaca que “é precisamente desta consciência da sua inutilidade que nascem algumas das mais significativas feições – se não a mais significativa – da poesia de José Gomes Ferreira. O ‘poeta militante’ vive sob a angústia de que a sua poesia e ele próprio ‘não servem’, e eis precisamente por que, entre tantos demagogos que a história da poesia não poderá senão ignorar, a de José Gomes Ferreira ficará, testemunho verídico, porque autêntica expressão de uma consciência, dum drama seu e do seu tempo”. Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p. 170. Da *inutilidade*, e do *desinteresse* kantiano da poesia até ao poeta enquanto “testemunho verídico” de um tempo histórico, duma circunstância humana de índole coletiva, assenta a lata noção de poesia “social” concebida e posta em prática por Casais Monteiro. Recusa em todo o caso a poesia enquanto forma de ação direta em qualquer conflito político-ideológico, mesmo se por boas razões, ou mesmo posicionando-se do lado certo da barricada. A subjetividade do autor é intransferível, é a marca lírica por excelência, se bem que, como em António de Sousa, “quando é autêntica poesia, esta exprime sempre mais do que a subjetividade do seu autor”. *Idem*, p. 182.

dialética entre a subjetividade e a objetividade: “Não me tenho cansado, e não me cansarei nunca, de combater a favor de uma ideia da poesia totalmente oposta àquela que pretenderia cavar um abismo entre uma poesia do indivíduo e uma poesia coletiva. Sempre defendi, e não me cansarei de defender, o ponto de vista segundo o qual a poesia não é fenómeno que se possa acorrentar a tais conceitos, capazes apenas de criar em quem aceite sem crítica o que lê a falsíssima convicção de existirem, por assim dizer, duas raízes da poesia, correspondendo cada qual a um mundo”¹⁹. Entretanto, cabe ao poeta, num primeiro momento, conhecer-se, como condição indispensável para conhecer o mundo, ou para reconhecer o que no mundo há de seu. A esse propósito, falando de Neruda, Casais Monteiro fala de si mesmo: “Onde está o autêntico poeta que possa estar no mundo antes de ter estado em si próprio? É certo: só à custa de se conhecer é que o poeta pode conhecer o mundo; só depois de saber quem é, o poeta pode incluir-se no mundo, achar a sua posição nele, reconhecer-se como quem tem tudo a ver com o mundo de todos os homens”²⁰.

Há os poetas que se ficam pelo seu mundo e nem por isso a sua poesia é menos digna, ou sequer menos socialmente representativa, visto que o poeta faz de si mesmo um documento humano de valor geral ou universal através da linguagem – que em si mesmo é igualmente uma realidade social suprema – como Régio advoga na sua doutrinação estética presencista. A questão do Neorrealismo é um ponto em aberto, um problema sem solução definitiva quer na poesia quer no pensamento teórico-crítico de Casais Monteiro, e, segundo Óscar Lopes, prende-se igualmente com “o papel a atribuir à crítica literária”²¹, o que vai fazer com que as aproximações teóricas e poéticas a esta temática se desenvolvam ao longo de toda a vida literária do autor de *Fernando Pessoa e a Crítica*. Se no que respeita à sua poesia, como se verá adiante, momentos há em que alguns dos seus poemas poderiam ser subscritos, do ponto de vista ideológico e compromissório, por um verdadeiro neorrealista, já quanto à crítica a sua posição de rejeição de uma certa abordagem de índole científica permanece inalterável e inabalável. Mantém atuais o seu impressionismo intuicionista, o seu

¹⁹ Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, ob. cit., p. 62.

²⁰ *Idem*, p. 63.

²¹ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, ob. cit., p. 715. Para além de Óscar Lopes, outros estudiosos da obra de Adolfo Casais Monteiro fazem a ponte entre este autor e o Neorrealismo. Alguns deles colocam a tónica da marca neorrealista no tom da poesia, outros na obra crítica, outros em ambas. De todo o modo, essa profunda consciência social que desde cedo se instilou na vivência e na personalidade de Adolfo Casais Monteiro parece ter contaminado decisivamente a sua obra, consciente ou inconscientemente.

comentário indicativo e valorativo, a sua opinião fortemente judicativa, o vitalismo-criacionista absorvido no seu primeiro mestre, Leonardo Coimbra. A ideia básica de que a *arte é, não serve* divide desde logo os campos: a sua arte surge de um ato criacionista involuntário, podemos dizer, romanticamente inspirado, e recusa qualquer destino para o estético que não se circunscreva ao estético em si, à sua autonomia. O mundo exterior, do ponto de vista ideológico, deve permanecer alheio ao mundo da obra.

Mas estas posições teóricas não têm correspondência, no mesmo plano, na sua poesia. Ou seja, o visceral impulso poético abre brechas no racional mundo da teoria e da doutrina²². Casais Monteiro rejeita pois a arte como *reflexo* de índole marxista, bem como qualquer doutrina de cariz realista²³ que tenha como consequência direta e prática a entrada do mundo circundante na obra de arte. No entanto, não deixa de dizer, numa asserção do mais intenso humanismo, “que não se pode conceber a existência da arte isolada do homem – do qual nasce e ao qual se dirige”²⁴. Aliada a

²² Sobre este assunto, Óscar Lopes deteta em Casais Monteiro uma discrepância entre as suas afirmações e a realização da obra propriamente dita: “O maior paradoxo, já o notámos, consiste no facto de, valorizando em princípio muito mais a crítica do que a teoria da literatura, aliás de acordo com o seu irracionalismo de raiz, se ter afinal preocupado quase sempre com a teorização e só a Supervielle ter dedicado um, de resto excelente, ensaio crítico-interpretativo, de fôlego”. Ver, Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, ob. cit., p. 716.

²³ Casais Monteiro, intuitivamente, enquanto poeta e enquanto crítico, mantém uma consciência aguda entre a realidade exterior e essa mesma realidade presente no texto enquanto matéria poética ou referência textual, a diferença que Michael Riffaterre estabelece entre significação e significância: “Na linguagem quotidiana, as palavras parecem estar ligadas verticalmente, cada termo liga-se à realidade que pretende representar, cola-se ao seu conteúdo como uma etiqueta a um frasco, cada um forma uma unidade semântica distinta. Mas em literatura a unidade de significação é o próprio texto. Os efeitos que as palavras, enquanto elementos de uma rede finita, produzem umas sobre as outras, substituem a relação semântica vertical por uma relação lateral que, constituindo-se ao longo do texto escrito, tende a anular a significação individual que as palavras podem ter no dicionário. O leitor que tenta interpretar a referencialidade acaba por chegar ao não sentido: o que vai forçá-lo a procurar o sentido no interior do novo âmbito de referência dado pelo texto. É a este novo sentido que chamamos significância”. Michael Riffaterre, “A Ilusão Referencial”, in *Literatura e Realidade, Lisboa, Publicações Dom Quixote*, 1984, p. 102.

²⁴ Adolfo Casais Monteiro, “Música e Poesia”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob., cit., p. 120. A aplicação mais ou menos direta do marxismo à literatura e a consequente perspectiva cientifista é sistematicamente vista com desconfiança por parte de Casais Monteiro, distinguindo entre a inoperância artística do marxismo, ideológica e politicamente comprometido, da interpretação da literatura e da arte do ponto de vista de um marxismo esteticamente revisitado, e aí já esteticamente eficaz: “Neste ponto, temos de aludir à estranha situação do marxismo. Com efeito, todas as tendências da literatura de inspiração social seguem um rumo inteiramente alheio à influência que sobre elas se poderia supor exercida por Marx e Engels; sofrem, na realidade, a influência de Taine e de Zola, isto é, do determinismo, e não do materialismo histórico. [...] Só muito mais tarde, em pleno século XX, um António Gramsci, um Lucács, e até certo ponto um Henri Lefebvre, nos dariam uma interpretação da arte e da literatura do ponto-de-vista marxista, isenta das influências que, no outro século, não permitiram ir mais longe do que está consubstanciado na conhecida definição popularizada por Plékhonov: ‘a arte é um reflexo da vida social’ – frase na qual não há um átomo sequer de marxismo”. *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., 15.

este princípio humanista está a rejeição das ciências humanas na crítica e na teoria literárias, afastando-se, em simultâneo, das teorias marxistas e das teorias formalistas e estruturalistas. Tal não o impede de confessar a admiração por um certo realismo lírico, sobretudo na ficção, e vê na vitalidade telúrica de Jorge Amado um caminho importante para o romance do seu tempo. Uma boa parte dos seus textos mantêm-se fiéis a um individualismo radical, ao primado individualista e personalista na literatura e na arte, e momentos há em que a sua subjetividade de cariz lírico e poético é colocada ao serviço de uma exegese luminosa dos textos e das obras. Daqui resulta, como referimos, a rejeição da teoria sartriana (o que não significa a recusa da teoria do compromisso do escritor aí desenvolvida) de que só a palavra da prosa resultaria comunicativa; o poeta sequer usaria as palavras, isto é, trabalha-as, mas não lhes atribui um objetivo concreto e assim recusa-se a utilizá-las do ponto de vista pragmático. Ora, para Casais Monteiro, a poesia não se limita a um mero jogo esteticista ou purista, o poeta expressa-se e expressando-se interpela o Outro, faz do seu poema eco e voz, diálogo e intersubjetividade. Daí a sua invocação da impureza artística e da rejeição da poesia pura, para ele inumana²⁵. De resto, a própria carga pessoal e intencional do discurso crítico e poético de Casais Monteiro expandem-no intersubjetivamente, e conferem-lhe desde logo uma tonalidade de certa forma interventiva, politicamente eficaz porque representativa do homem total.

Esta rejeição da abstração pura é uma defesa da poesia como processo dinâmico, humanamente reatualizado, de forma a fazer face aos grandes problemas de todos os tempos, superando o contingente e o particular. A obra consagra-se e complementa-se na receção, modifica-se na justa medida em que os homens a leem à luz da sua situação, da sua implantação num determinado mundo: “Isto significa, afinal, que a obra só existe através do homem, que não existe *em si*, que vive na medida que pode acompanhar o homem e evoluir com ele: isto é, refleti-lo em cada momento da sua história, significa haver uma dependência fundamental dela relativamente ao espírito, ou, ainda por outras palavras, significa a fidelidade do homem a si próprio”²⁶. Essa *fidelidade ao humano* vai ser retomada por outros grupos

²⁵ Cf. Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, ob. cit., p. 716 – 718.

²⁶ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 88. Os representantes da Nova Crítica reclamavam igualmente uma preocupação humana, ideológica, social, porque partindo duma conceção *materialista* na medida em que se socorriam dos contributos de diversos ramos da ciência. Eduardo Prado Coelho, concedendo não haver um nexo de causalidade entre a Nova Crítica e uma atitude *progressista*, não deixa de fazer notar que a “‘nova crítica’ se origina numa teorização

e gerações, nomeadamente pelo grupo reunido em volta da revista *Árvore*, que teve como seu líder real e espiritual António Ramos Rosa. A condição humana representada pela literatura não é, como se disse, a realidade quotidiana, os factos concretos, mas uma forma metamorfoseada ou mítica de se transcender, de recriar, de revisitar: “o homem é, na realidade, como gostaríamos de não ter que reconhecer, uma planura de indigência espiritual, em cujas trevas brilha, de quando em quando, a luzinha de um ato, duma atitude, dum sentimento *reais*. O resto é automatismo”²⁷.

Este reconhecimento da vacuidade da vida é frequentemente traduzido por Casais Monteiro na sua poesia enquanto sentimento de autocritica, onde a marca da frustração, da dispersão, do abatimento aparecem como consequência da distância entre o desejo e a realidade. Vejamos um exemplo destes gestos estilhaçados nas arestas do Real, através do “Poema das mãos tombadas”, do seu primeiro livro. Apesar da evolução, esse tom melancólico e crepuscular nunca haveria de abandonar os seus versos: “Tombam as minhas mãos / cansadas de tentar gestos; / tombam silenciosas / na indiferença calma / da vida que vai seguindo. // Tombam já sem esperança / minhas mãos / aniquiladas”²⁸.

Ou, ainda, no poema expressivamente intitulado “Entulho”, em que a dispersão é traduzida não só do ponto de vista semântico, imagético e alegórico, mas também do ponto de vista da sintaxe:

Destino como um vaivém!
os vendavais desolados –
ah! rumos destrambelhados!

moderna da linguagem (sendo sinal da modernidade a redescoberta de certas doutrinas que o bom-senso apagara), e numa utilização das ‘ciências do homem’, e na medida em que estas se desenvolvem nos quadros conceptuais de uma ciência do real (materialista) e duma ciência do sujeito (psicanálise) – torna-se difícil encontrar uma ‘nova crítica’ teoricamente consequente que se não inscreva numa perspectiva de ‘vanguarda filosófica’ e de ‘progressismo ideológico’. [...] Considerem-se as evoluções de críticos como Roland Barthes e Umberto Eco: fácil é de observar como uma ‘ciência do signifiante’ não exclui a preocupação com o ‘político’”. Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., pp. 23 e 24.

²⁷ *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 90. Casais Monteiro estabelece portanto um interessante processo comunicativo entre a obra de arte e os homens mediante os valores que nela são instilados pelo autor, homem entre os demais, e por isso mantendo com eles uma elementar identificação: “A obra de arte manifesta o que já existia no seu criador, e portanto nela existe um *quid* a distingui-la, mas também inúmeras características pelas quais se relaciona, por cujo intermédio mantém contacto com o mundo. Ora dada essa plasticidade humana que a obra de arte manifesta, é fácil ver que esses valores humanos nela depositados venham a agir humanamente sobre cada homem, ou seja: a produzir diversidade de opiniões idêntica à que produz um indivíduo sobre aqueles que o conhecem”. “Música e Poesia”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 120.

²⁸ *Poesias Completas*, ob. cit., p. 35.

Passatempo
forças sem amanhã
aniquiladas Vã
tanta coisa talvez firme Seguros,
outros rumos?
– Gare de chegada e partida
esperança de qual destino?²⁹

Outros poemas há, porém, em que uma funda vibração humana parece reagir contra esta abulia, contra esta desistência; uma forma de euforia de manchas épicas surge ora de um pano de fundo nietzschiano, ora de uma espécie de angústia existencialista, ora de uma espécie de remorso intersubjetivo, em que o intelectual sente dentro de si os dramas do próximo, o sofrimento da humanidade, como é visível no poema “Aço”, de *Sempre e Sem Fim*:

Quebre-se de encontro à dureza das arestas
cada desregrada ilusão da minha vida.
Que os bichos vão roendo o vão caruncho
da inútil poeira de astros que imagino.
Que – sei-o bem! – lá no mais fundo,
forte e imarescível sob os golpes
resiste a minha força verdadeira.
E o poema sempre novo no meu sangue
conhece também a sua glória de aço
que vê sem dor as pobres farsas
e os caminhos cruéis em que me perco.
Veio de luz inutilizando os laços
armados no caminho à minha espera,
mão de ferro erguendo-se dos limbos
e mandando-me fitar o sol em face!³⁰

A par da poesia, caminha a crítica, também com momentos de semelhantes proclamações, que implicam uma literatura, uma arte, de inserção social, quando não de empenhamento na transformação dessa mesma sociedade:

Uma obra de arte, já o disse, é sempre uma afirmação, implícita ou explícita de revolta. É a revolta do homem que quer renovar-se criando, que vê na arte uma forma de existência, e não um espelho de

²⁹ *Idem*, p. 42.

³⁰ *Idem*, p. 79.

arrefecidos estados de alma, do homem, também, que tendo alguma coisa a exprimir, de lhe dar existência para os outros. É este o verdadeiro significado social da arte. Necessidade de comunicação, de fraternidade, anseio por fazer vibrar todos os outros homens em idêntica comunhão com a vida que o artista sentiu ao desprender-se-lhe das mãos generosas e maravilhadas a obra em que a vida, através dele, foi um amanhecer de beleza. E, neste anseio de ver prolongar-se, em círculos concêntricos cada vez mais largos, aquilo que em nós se formulou e estuou balbuciando, quero eu ver a mais perfeita resposta àqueles que, por medo ao que chamam ‘os excessos do individualismo’, se arvoram em profetas do *triste futuro* da arte moderna³¹

Muito na linha de uma tradição francesa fortalecida pelo magistério filosófico dos existencialistas, com destaque para Merleau-Ponty, Camus e Sartre, continuamente Casais Monteiro aborda a relação do escritor, do artista, do intelectual, com a sociedade: o contexto, o poder vigente, o estado. Num artigo intitulado “A Função dos Intelectuais”, Casais Monteiro afirma empenhadamente que “os intelectuais fazem parte da sociedade, e isso obriga-nos desde logo a admitir a sua divisão em duas classes: os que a servem, e os que servem o homem para além da sociedade. [...] O intelectual é, pela natureza da sua atividade, um «resistente»”³². Procurando com rigor esclarecer o conceito de *engagement*, teorizado por Sartre, deixa entrever que a sua própria ação enquanto escritor se guia por uma certa orientação testemunhal, de denúncia daquilo que lhe fere o seu sentido de justiça ou dignidade:

Se não estou em erro, é frequente fazer-se, entre nós, um uso da expressão «escritor engagé» que de modo algum corresponde às intenções de Sartre, quando utilizou a palavra para indicar uma tomada de posição do escritor perante a sociedade e a vida fora da qual ele trairia a sua função. Ao que me parece há uma tendência para confundir «engagement» com «arregimentação», numa lamentável troca de sentido que não abona muito a cultura de quem a faz. [...] Sartre recorreu a essa palavra para indicar a intervenção do escritor, mas de modo algum a sua submissão. Quis significar ao empregá-la, não a

³¹ Adolfo Casais Monteiro, “a Arte Contra a Ordem”, in *Considerações Pessoais*, ob., cit., p. 31.

³² Adolfo Casais Monteiro, “A Função dos Intelectuais”, in *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 143. Sobre este compromisso do autor com o histórico, o social, as circunstâncias da produção, a Nova Crítica – que toma a seu cargo o estudo desta problemática – estabelece uma espécie de síntese, após uma antítese de ordem dialética entre a materialidade do texto e sua enunciação e a condição autoral enquanto agente do enunciado: “É na medida em que a ‘nova crítica’ se volta para o texto, e considera que é a obra que produz a ficção do sujeito, e não o sujeito que determina o sentido da obra, é nessa medida que a conjugação entre a ideologia política do autor e o efeito político da sua obra fica anulada, pelo menos nos termos de causalidade a que estamos habituados. Não quer isto dizer que uma obra não produza, a par dos seus efeitos estéticos, um certo número de efeitos ideológicos. [...] O ‘reacionarismo’ de Borges ou de Joyce é inteiramente indiferente à ‘nova crítica’, a não ser que ele seja também um elemento dos textos, e nesse caso é preciso ter em conta o jogo de forças textuais, em que os efeitos estéticos podem eliminar os ideológicos, ou estes travarem aqueles.” Ver Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, ob. cit., p. 24.

dependência a um partido, mas o interesse, a participação. O escritor *engagé* será pois aquele que considera indispensável intervir nos problemas do seu tempo, que não se considera um ser à parte, isento de responsabilidades no que acontece na cena mundial, e, pelo contrário, mais obrigado que ninguém a tomar parte ativa nos acontecimentos. Em suma, o escritor *engagé* é aquele que não está à margem, ou acima do que se passa, mas, pelo contrário, inteiramente mergulhado na vida, e é, tanto ou mais que ninguém, *responsável*³³.

Há pois a plena assunção do papel do intelectual na denúncia das injustiças humanas, ele tem uma mundividência e uma existência terrenas, interage, deve fazer o que lhe for possível com os instrumentos de que dispõe: neste caso, a voz, a palavra poética ou crítica. Ao que Sartre chama *engagé*, chama Casais Monteiro «participante», situação bem diferente do «alistamento» num partido, que a concretizar-se não só seria um óbice à «participação» como faria dele simplesmente “um eco e um reflexo”³⁴. Observe-se como, partindo da denúncia de uma situação concreta, enquanto alegoria, à maneira de Brecht, alerta para os perigos da inação por parte do escritor. Um dia será a ele que *levam*, um dia será ele a vítima da mordança: “Sabem disto melhor do que ninguém os escritores que, tendo sofrido por um período mais ou menos longo um regime autoritário, aprenderam, pela sua própria experiência, que a abstenção, isto é pretender que o escritor não tem nada a ver com a situação política vigente, resulta afinal em lhe proibir a suposta liberdade que ele julga usufruir lavando as mãos do que vai por um mundo ao qual seria «superior». Mais cedo ou mais tarde, ele aprende que se tornou um escravo como os outros”³⁵. Esta *cumplicidade* fraterna com o Outro faz com que a subjetividade do poeta se transforme numa intersubjetividade partilhada, à ipseidade corresponderá uma alteridade que o transcende e que desse modo faz da sua obra já não um documento confessional mas um documento estético e, neste contexto, de certa forma exemplar e revolucionário. O escritor tem aqui romanticamente um papel ativo na sociedade, a sua voz transforma-o em porta-voz, ou a sua escrita em *legislador*, na senda de Horácio e Mallarmé:

³³ Adolfo Casais Monteiro, *Idem*, p. 155. Neste contexto, socorremo-nos de uma síntese justa de Jean-Luc Nancy, referindo que “a arte pertence ao comum, não à cidade”, pretendendo com isto traduzir uma dimensão política da arte, mas sem nunca deixar de ser arte; isto é, a kantiana “finalidade sem fim” deve presidir à ação do artista. Jean-Luc Nancy, in *Persistência da Obra – Arte e Política*, ob. cit., pp. 69 e 76.

³⁴ *Idem*, p. 157.

³⁵ *Ibidem*.

“Não é o escritor que é contra a sociedade, é a sociedade que é contra o escritor. Mas, a oposição que lhe faz a sociedade é inconsciente, e uma simples atitude de defesa, na qual se revela, porém, que o escritor estava certo em não a aceitar. A sociedade – qualquer forma de sociedade existente até hoje – é contra o escritor na medida em que ele não está disposto a «refleti-la», conforme se diz num dos vários calões em uso. Nem todos os escritores tomam consciência disso. Muitos passarão a vida inteira suspeitando uma «conspiração» especialmente dirigida contra eles. E isto porque eles próprios ignoram com demasiada frequência que têm realmente uma função a desempenhar na sociedade: a de ser contra ela, e que têm portanto de pagar por isso, da mesma forma que o pagam todos os reformadores, sociais, morais ou religiosos – ou até filosóficos”³⁶.

A poesia de Casais Monteiro respeita, a partir sobretudo de *Canto da Nossa Agonia*, esses pressupostos inscritos numa poética do *testemunho*, numa prática muito próxima do enquadramento que Luís Adriano Carlos traça para a poesia de Jorge de Sena. Também a poesia de Casais Monteiro, como em qualquer poesia que tenha o testemunho por marca intencional, “não pode abstrair-se do fingimento, que representa a base de uma libertação e de uma transformação do estatuto do sujeito. A suposta relação de ‘contraste’ entre as duas atitudes torna-se uma relação dialética quando o testemunho, na sua função revolucionária, necessita de um suporte técnico e intelectual que configure um sujeito meditativo no exercício de uma função de educação intrinsecamente crítica”³⁷.

Há no autor de *Melancolia do Progresso* uma certa concepção do poema que recusa o *ducile* em prol de um *utile* não obviamente utilitário, ou de uma consequência útil direta acionada pelo objeto poemático, mas útil nos próprios termos em que Horácio o definiu, ou seja, no sentido de uma austeridade e de uma eficácia intencionais, que deviam produzir um efeito³⁸. Verificamos, em Casais Monteiro, uma consonância, uma coerência, entre o que diz nos textos ensaísticos e (ou) críticos e o que expressa nos textos poéticos, principalmente, como já se referiu, a partir de *O Canto da Nossa Agonia*: “o combate do escritor pela justiça e pela liberdade (pela própria justiça e liberdade a ele necessárias) não pode cessar enquanto os adversários de ambas estiverem em condições de as oprimir e suprimir”³⁹. E observe-se agora na sua prática poética a forma como ele se aproxima do canto neorrealista como nenhum

³⁶ *Idem*, p. 148.

³⁷ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 84.

³⁸ Cf. Horácio, *Arte Poética*, Mem Martins, Editorial Inquérito, pp. 95 – 92.

³⁹ Adolfo Casais Monteiro, “O Escritor e a Sociedade”, in *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 152.

outro da *Presença*. A começar por este “Reina a Paz Em Varsóvia”: “Quero falar e não posso / quero cantar e não sei / quero viver e não deixam! // Só posso o que não importa / só sei o que não preciso / só deixam o que não me interessa! // Ah! – raios partam tanta gente!!”⁴⁰. Ou este, bastante mais estridente, “Pregão de Revolta”:

Escravos!
chegou o tempo de acabar
as canções de declínio!
que se apaguem
os ecos das sujeições e dos receios
pois já os braços se erguem
sem medo das queimaduras!
Dor, aniquilamento, vozes de desânimo,
tudo isso,
mas nunca orar de mãos postas
ante as imagens grosseiras
da nossa própria cobardia!⁴¹

Há uma pedagogia subjacente, uma função didática no melhor sentido do termo, suportada por um tom maior e uma vertente revolucionária. Procura encorajar, interpelar, em prol de uma mudança no próprio homem como meio indispensável para uma mudança mais vasta, de âmbito social, naturalmente. Neste caso, como se vê, ao contrário do poema anterior, à consciência crítica e vigilante é aqui associada uma verdadeira carga revolucionária, surgindo o poema como agente transformador. A literatura pode ser para Casais Monteiro uma forma de inserir o homem no mundo pela forma como ela lho dá a compreender, à medida que o pode ajudar a compreender-se a si próprio num determinado contexto histórico. Por essa razão, a arte em geral e sobretudo a literatura em particular foram vistas desde sempre com reservas pelos detentores do poder; procuram pelos meios disponíveis impedir o esclarecimento dos homens em sociedade porque é do seu interesse que estes se mantenham numa ignorância passiva e submissa. Beirando concepções neorrealistas, Casais Monteiro alerta para a importância de uma literatura tanto quanto possível abrangente, integrando sobretudo o leitor médio, cujo género privilegiado seria sem dúvida a ficção, e sobretudo o romance: “A literatura foi sempre, ou perseguida, ou vista com maus olhos por todos aqueles cujo interesse está em que o homem comum

⁴⁰ Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, ob. cit., p. 52.

⁴¹ *Idem*, p. 70.

não tome consciência de si. Não é o receio determinado desta ou daquela ideia, é o receio de que o conhecimento da variedade do mundo e da vida, da multiplicidade do real, abra no homem essa porta da heterodoxia, quando tornada bem comum a massas cada vez maiores”.⁴²

Apesar de exceções de monta, parece ser ponto assente que normalmente boa parte da grande literatura se coloca do lado da resistência em relação a um poder instituído e opressor, assumindo decisivamente uma função de tipo subversivo; casos há no entanto em que, pelo contrário, ela se coloca do lado do poder dominante, servindo também de veículo a uma determinada ideologia. Em ambas as situações, continuando a trabalhar a linguagem e a materialidade estética da verdadeira obra de arte literária. Do ponto de vista do compromisso do escritor, podemos dizer, com Antoine Compagnon, que a literatura pode desembocar numa ou noutra das duas posições, confirmando mais uma vez que a verdadeira obra literária se sobrepõe aos planos da moral ou da ideologia, obrigando a procurar a sua literariedade noutros patamares dessa mesma obra. Como conclui o ensaísta francês, “do ponto de vista da sua função desembocamos mais uma vez numa aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; ela pode seguir um movimento, mas também precedê-lo”⁴³. Casais Monteiro, embora ciente do papel subversivo da poesia, da sua função enquanto reflexo estético de formas sociais, reconhece nela, ao mesmo tempo, um impulso trans-histórico que a eleva sobre a temporalidade medida pela vida humana e a procurar incessantemente, ainda que de forma utópica e inconclusiva, uma verdade universal e intemporal:

Os sucessivos debates em torno do formalismo e da liberdade de expressão, do subjectivismo e do objectivismo, da poesia social ou não, do individualismo ou não, etc., etc. —, em suma, todos os debates que, sendo levantados a propósito da poesia, todavia a refletem muito menos a ela do que a ideias que estão muito atrás ou muito à margem do ponto em que ela se encontra, só acidentalmente alteram o seu caminho, e nunca é necessário muito tempo para a vermos recuperar, no regaço do tempo, o seu sonho de eternidade. Porque não é pelo facto de ela ter ganho consciência do tempo que ela deixa de visar o eterno; mas a sua característica peculiar é não pedir a valores transcendentais a sua eternização, mas sim à elevação do próprio tempo a valor de eternidade⁴⁴.

⁴² Adolfo Casais Monteiro, *O Romance e os seus Problemas*, Lisboa, Biblioteca de Literatura Contemporânea, 1950, p. 53.

⁴³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la Théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 37.

⁴⁴ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1999, p. 27.

Casais Monteiro faz incidir o papel social da poesia não no ato direto de reagir perante uma determinada situação política ou ideológica – o que muito a empobreceria pela subordinação a um valor meramente instrumental – mas na forma como ela faz repercutir em si os problemas do seu tempo em termos de transposição estética ou de apresentação simbólica ou alegórica; métodos mais duráveis, mais resistentes do ponto de vista da sua confrontação com o quotidiano, mais eficazes na forma de fazer moessa a situações políticas, sociais e culturalmente injustas. Assim, para o autor de *Sempre e Sem Fim*, é infinitamente mais eficiente, mesmo nesse plano, a poesia intensamente conotativa e ambígua de um Fernando Pessoa do que a linearidade referencial dos neorrealistas:

Não importa – como muito erradamente o supuseram alguns críticos – que Fernando Pessoa tenha deixado a vida ‘com as tripas todas à mostra’, como escreveu um deles, lamentando que a sua obra não fosse ‘construtiva’; importa, sim, que ele tenha precisamente varrido as ilusões idealistas, e nos mais diversos planos, inclusive no político, pondo a nu ‘um’ homem de carne e osso, por mais diferente que cada um de nós seja desse homem, pois o que importa é a sua nudez, espelho de autenticidade, raiz de toda a poesia autêntica. E é muito significativo que Pessoa tenha permanecido (paciência, se a crítica neorrealista, e que se supõe marxista, não o soube ver) até hoje a figura central da nossa poesia contemporânea, e que a sua influência seja visível mesmo nos poetas que procuraram – pelo menos no que o procuraram a sério – pôr a poesia ao serviço da revolução⁴⁵.

O autor de *Sempre e Sem Fim*, numa opção que o coloca bem no centro da modernidade, e até no encalço de uma característica marcante da pós-modernidade, faz da sua poesia uma espécie de perseguição à prosa, na linha expendida por Giorgio Agamben no seu *Ideia da Prosa*, forma mais direta e expedita de segregar o social e aproximar-se do próprio ritmo verbal do leitor. Contraria frontalmente a ideia expendida por Adorno, entre outros, de que “a extrema expressividade exige uma

⁴⁵ *Idem*, p. 29. Numa resposta a um texto de João Pedro de Andrade, já aqui convocado, *A Poesia da Novíssima Geração*, Casais Monteiro recusando o *alheamento* do mundo denunciado pelo autor, recusa igualmente a utilização da poesia, da arte, como meros instrumentos de combate político: “Quando, referindo-se à *Presença*, J. P. de A. afirma que ‘era a arte, e nomeadamente a poesia, que se propunham realizar o homem, dominando assim todos os outros aspetos da vida’, dá ao leitor a falsíssima ideia de que a *Presença* oferecia ao mundo uma nova panaceia, e que a arte era a sua receita para solucionar todos os problemas. [...] A *Presença* nunca preconizou alheamento nenhum de nenhuma coisa; a *Presença* pretendeu, sim, trabalhar por uma arte viva, e contra uma arte morta; a *Presença* nunca pretendeu, nem o pretendeu nenhum dos seus colaboradores, quer nas suas páginas quer fora delas, que a arte ‘se alheasse’. “João Pedro de Andrade – A Poesia da Novíssima Geração”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, ob. cit., p. 58.

particular brevidade”⁴⁶. Sabemos que o *enjambement* é um recurso do verso que procura em si uma essencial perseguição da prosa, e esse *encavalgamento*, sendo um recurso estruturante do metro, não deixa de expor uma

Desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Neste mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgredir, com a sua medida, também a sua identidade. O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano⁴⁷.

Esta espécie de conciliação de opostos entre prosa e poesia, teorizada por Agamben, contraria a ideia expressa por Sartre ao traçar uma intransponível linha de fronteira entre a prosa e a poesia, remetendo esta para uma espécie de não significação, de mudez, à semelhança das principais artes: “a poesia pertence ao campo da pintura, da escultura, da música.”⁴⁸. Em Sartre, como temos vindo a dar conta, nunca se confunde escritor e poeta, aquele trabalha com as significações, com o sentido próprio da linguagem que remete para uma exterioridade, ao contrário dos signos poéticos que, tal como os plásticos ou os musicais, remetem circularmente para si próprios. Assim, se “o império dos signos é a prosa”, os poetas não passam de “homens que recusam utilizar a linguagem”⁴⁹. Não deixa de estar subjacente, por esta recusa da referência, a ideia de *fingimento* associada ao ato poético, o que desde logo coloca em segundo plano, ou entre parênteses, a própria personalidade do autor, ou criador. Mas poetas como Casais Monteiro, Jorge de Sena ou Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros, e para nos situarmos somente no espaço português, superaram este *fingimento* (que em si mesmo, sem mais, situaria os poetas no grupo dos que estão fora da linguagem, segundo Sartre), preservando “a sua dimensão estética no interior da sua

⁴⁶ João Barrento, Prefácio a *Ideia da Prosa*, de Giorgio Agamben, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 12.

⁴⁷ Giorgio Agamben, *Ideia da Prosa*, ob. cit., p. 32.

⁴⁸ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature*, ob. cit., p. 18.

⁴⁹ *Ibidem*.

dimensão ética”⁵⁰. Há uma íntima articulação entre os dois regimes poéticos, como demonstra Luís Adriano Carlos: “a responsabilidade ética do testemunho constitui-se no horizonte da responsabilidade estética do fingimento. O sujeito poético, responsabilmente, *conhece* o seu Outro como o seu Mesmo que se *reconhece* como outro sem deixar de ser o mesmo, tornando-se não uma figura que passa pelo fluxo de transformações mas um *núcleo de passagem* de tensões em fluxo dialético, que lhe dão novas formas sem o deformarem, que o desviam sem o desviarem do seu imperativo fundamental de transformação consciente e esclarecida”⁵¹. Casais Monteiro socorre-se, para atingir a eficácia testemunhal, de um procedimento próximo à referida *ideia de prosa*. Aqui, a hibridez da comunicação humana é favorável a uma escrita bífida, que esbate as fronteiras entre a prosa e a poesia, como mais uma vez constata Agamben:

A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até ao fim. Para aproveitar esse testemunho, Platão, recusando as formas tradicionais da escrita, nunca perde de vista aquela ideia da linguagem que, de acordo com o testemunho de Aristóteles, não era, para ele, nem poesia, nem prosa, mas o meio-termo entre as duas⁵²

Casais Monteiro serve-se de uma poética da prosa (ou do prosaísmo poético) para percorrer um caminho ambíguo, que ajuda a criar a *ilusão referencial* adequada à sua visão e inserção no mundo sob o ângulo de visão de uma poética testemunhal. “Na poética testemunhal, este efeito integra o processo fenomenológico de retorno às coisas através da sua constituição originária e evidente. O testemunho visa transformar o real através da linguagem poética, lugar de onde a colusão entre referente e significante expulsa o significado convencional do signo, para introduzir a dimensão retórica do sentido originário, que permite a revelação e a libertação do sentido das coisas em toda a sua plenitude”⁵³. É visível a maneira como Casais Monteiro se preocupa com a tensão pulsional entre linguagem e realidade, suportada por uma consciência poética atuante, a par da articulação entre fingimento poético, condição de

⁵⁰ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 85.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Giorgio Agamben, *Ideia da Prosa*, ob. cit, p. 33.

⁵³ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 132.

base para que a poesia aconteça, e essa consciência testemunhal implantada no mundo real, suportada por uma poesia onde nunca se perde a tensão estética e a *ideia de prosa*. Tal se verifica em Casais Monteiro, como em Jorge de Sena, um próximo em todos os sentidos: “testemunho e fingimento são posições que se afirmam enquanto cada uma é a negação da negação que a outra representa – porque só deste modo podem articular-se a diferença e a totalidade, a metamorfose e a responsabilidade do sujeito. Mediada pelo fingimento, a confissão converte-se em testemunho. [...] O testemunho desempenha no mais alto grau a função revolucionária da poesia”⁵⁴.

A consciência da necessidade da exigência poética e artística nunca afastou Casais Monteiro, enquanto criador, da sua relação com a própria dinâmica da vida, do seu espaço, do seu tempo. Consciente da sua circunstância, sensível às coisas do mundo, nele lançou as suas raízes de poeta e de crítico. A liberdade absoluta deve existir tanto no ato da criação como no ato da interpretação, e isso reside na reserva mais íntima do escritor, visto que, como afirma com pertinência Carlos Leone, referindo-se ao autor de *A Poesia de Fernando Pessoa*, e tendo em conta esse *núcleo tensional*, “a unidade do artista é insusceptível de opressão exterior”⁵⁵. Na introdução a *De Pés Fincados na Terra*, Casais Monteiro, num texto intitulado “Sobre alguns conceitos fundamentais: criação e liberdade na arte”, estabelece essa intrínseca conexão entre o ato criativo e a liberdade pessoal e ontológica do artista, essencial a uma poética do testemunho: “Criação e liberdade implicam-se: o artista, o filósofo, o homem de ciência, para se submeterem às forças do espírito, têm de ser insubmissos perante quaisquer forças exteriores que aspirem a ditar-lhes condições que só o espírito pode saber se são ou não válidas”⁵⁶.

Gianni Vattimo admite que determinados autores vejam com desconfiança o conceito de *testemunho*, aventando a hipótese de um certo anacronismo do mesmo. Sabemos como o testemunho está intimamente ligado na história das mentalidades europeias ao conceito de existencialismo, e a figura de Sartre adquire aqui um relevo central porque a sua obra fundamenta e sustenta ambos os conceitos⁵⁷. O testemunho está por conseguinte muito ligado à forma como o existencialismo, desde Kierkegaard, vê o indivíduo na sua “irrepetível existência”, na sua “peculiar e

⁵⁴ *Idem*, p. 85.

⁵⁵ Carlos Leone, Prefácio a *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 11.

⁵⁶ Adolfo Casais Monteiro, “Introdução: Sobre Alguns conceitos fundamentais: Criação e Liberdade na Arte”, in *De Pés Fincados na Terra*, p. 25.

⁵⁷ Cf. Gianni Vattimo, *As Aventuras da Diferença*, Lisboa, edições 70, 1988, p. 49.

individualíssima relação com a verdade”⁵⁸. O homem tem uma visão do mundo única, irreduzível, de uma originalidade absoluta e por isso inalienável. Não por acaso, de entre as várias obras filosóficas traduzidas para português por Casais Monteiro encontra-se precisamente *O Desespero Humano* do filósofo dinamarquês. A impressão que o pensamento de Sören Kierkegaard causa em Casais Monteiro é imensa, manifestada desde logo no prefácio com que apresenta o livro ao público português. Deste prefácio, resultam um par de ideias que vão ao cerne da atividade de escritor de Casais Monteiro: a ideia de que Kierkegaard nunca procurou reduzir o Universo “a um esquema abstrato”⁵⁹, o acento tónico na absoluta atualidade da obra do filósofo dinamarquês pela “necessidade que a nossa época sente de valores mais fortes do que os simplesmente racionais, e de encontrar na filosofia, não sistemas de perfeita organização, de equilibrada arquitetura, mas a luta sangrenta do homem para arrancar de si próprio, como pedaços de carne palpitante, os rostos da verdade”. Ainda a coerência entre os “seus atos com o seu pensamento”⁶⁰ fazem deste filósofo um mestre de pensamento e de vida, porque ele é o exemplo alto e concreto da impossibilidade de uma filosofia “à margem da vida, sem ter em conta a verdade interior”⁶¹. Admira também em Kierkegaard a conciliação da imanência com a transcendência, o modo como nunca abre qualquer fenda entre a vida terrena e a vida não-terrena: “para ele, a fé não consiste na conquista de uma outra vida, mas, principalmente, na imortalização «desde» a vida mortal”⁶². E, por fim, a tónica na ideia de *testemunho* e de *compromisso* humano, a forma como a transcendência desce à carne para o ato vital de uma existência do homem sobre a terra: “não se procure a fé e a verdade pelo abandono do humano”⁶³.

A obra de Casais Monteiro nunca se afasta da realidade humana, do contexto, das circunstâncias que a envolvem. A criação poética e o pensamento crítico e teórico nunca se ficam pela abstração, pelo afastamento da situação concreta do homem num lugar e num tempo determinados. Se nos seus primeiros livros predominava um tom indeciso, noturno, céptico e nostálgico, que nunca se apagará totalmente, deve dizer-se que já aqui se indiciava uma abertura à realidade circundante, à dimensão temporal,

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Adolfo Casais Monteiro, Prefácio a *O Desespero Humano* de Sören Kierkegaard, Porto, Livraria Tavares Martins, 1952, p. 12.

⁶⁰ *Idem*, p. 16.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Idem*, p. 17.

⁶³ *Idem*, p. 18.

“totalmente fiel ao espaço existencial”⁶⁴, como reconhece Ramos Rosa em estudo sobre o autor. Apesar de uma negatividade que permanece, dá-se, com o tempo, uma lenta evolução de sentido inverso, ao assumir pela palavra poética o combate ao caos do mundo, aos dramas existenciais independentemente das fronteiras que os circunscrevam. Em conjunto, justifica-se o entendimento do autor de *Poesia Liberdade Livre* quando afirma que “a poesia do autor de *Sempre e Sem Fim* representa um momento da consciência universal de despojamento e desalienação que, mesmo constituindo uma fase ainda predominantemente negativa, não deixa de ter significação exemplar e humanística”⁶⁵.

As ameaças ideológicas do nazismo e do fascismo são esses perigos universais que desencadeiam no poeta uma intencionalidade empenhada, uma inserção realista da palavra no tempo, uma consciência individual que esbate o seu próprio individualismo para se abrir eticamente ao Outro. A contradição entre o individual, próprio da poesia, e o ideológico, inerente ao pensamento político visando o coletivo, tendem aqui a conciliar-se, a superar dialeticamente o contraditório, visto que fruto de uma angústia existencial traduzida na inquietação e no remorso, a realização pessoal, a felicidade individual, nunca poderão chegar por cima da tragédia coletiva. “Poeta da desesperança e não do desespero”⁶⁶, revolta-se, resiste, embora, ceticamente, sem pretensões a qualquer vitória. Por vezes, ressalta da sua poesia uma visão profética, em tom maior, tanto mais agudo se tivermos em conta o momento histórico por que passava o mundo. Nesta fase, o *eu* pessoal vai dar lugar a um *nós* coletivo e solidário: “Fomos levados de mãos atadas, / fomos traídos, fomos roubados / da nossa autêntica identidade. // Fomos ceifados da nossa vida, / de nós fizeram pior que entulho, / nada deixaram do que era nosso”⁶⁷. O tom disfórico dos primeiros livros vai ser substituído por um tom assertivo, eufórico, aqui e ali de tonalidades épicas. A sua poesia instala-se na plataforma da história e da temporalidade, encarna uma estética do absurdo e do horror; porta-voz dos que sofrem em silêncio. Veja-se, na totalidade, o primeiro andamento do poema “Europa”, tão atual e profético, escrito em 1945, dedicado a António Pedro deste modo tão impressionante: “ao António Pedro, que foi na hora própria

⁶⁴ António Ramos Rosa, “Virtualidades e Contradições na Poesia de Adolfo Casais Monteiro”, in *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986, p. 63.

⁶⁵ *Idem*, pp. 64 – 65.

⁶⁶ *Idem*, p. 65.

⁶⁷ Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, ob. cit., p. 123.

a voz de todos os portugueses que não esqueceram a sua condição de europeus e cidadãos do mundo”⁶⁸.

I

Europa, sonho futuro!
Europa, manhã por vir,
fronteiras sem cães de guarda,
nações com seu riso franco
abertas de par em par!

Europa sem misérias arrastando os seus andrajos,
virás um dia? Virá o dia
em que renasças purificada?
Serás um dia o lar comum dos que nasceram
no teu solo devastado?
Saberás renascer, Fénix, das cinzas
em que arda enfim, falsa grandeza,
a glória que teus povos se sonharam
— cada um para si te querendo toda?

Europa, sonho futuro,
se algum dia há-de ser!
Europa que não soubeste
ouvir do fundo dos tempos
a voz na treva clamando
que tua grandeza não era
só do espírito seres pródiga
se do pão eras avara!
Tu grandeza a fizeram
os que nunca perguntaram
a raça por quem serviam.
Tua glória a ganharam
mãos que livres modelaram
teu corpo livre de algemas
num sonho sempre a alcançar!
Europa, ó mundo a criar!

Europa, ó sonho por vir
enquanto à terra não desçam

⁶⁸ *Idem*, p. 127.

as vozes que já moldaram
tua figura ideal,
Europa, sonho incriado,
até ao dia em que desça
teu espírito sobre as águas!

Europa sem misérias arrastando seus andrajos,
virás um dia, virá o dia
em que renasças purificada?
serás um dia o lar comum dos que nasceram
no teu solo devastado?
renascerás, Fénix, das cinzas
do teu corpo dividido?

Europa, tu virás só quando entre as nações
o ódio não tiver a última palavra,
ao ódio não guiar a mão avara,
à mão não der alento o cavo som de enterro
dos cofres digerindo o sangue do rebanho
– e do rebanho morto, enfim, à luz do dia,
o homem que sonhaste, Europa, seja vida!⁶⁹

A pragmática da literatura *comprometida* recusa o entendimento da obra de arte como mero jogo lúdico, ou efeito esteticista convergindo na direção da pureza de linguagem expurgada das contingências sensíveis, próprias da vivência dos homens no mundo; dessa *prosa do mundo* explicitada por Merleau-Ponty. Esse mundo é o cenário onde o corpo atua, interage com os outros corpos, construindo intersubjetivamente um regime

⁶⁹ *Idem*, pp. 127-128. A modernidade vê-se estilhaçada nos conflitos trágicos a nível regional ou mundial. O escritor sente-se impotente para alterar o rumo do abismo, o seu idealismo visando um novo homem e uma nova sociedade sucumbem perante uma realidade hedionda. E tão brutal como a destruição dos corpos é a destruição das consciências. Resta pois ao escritor testemunhar, relacionar a obra com o seu próprio tempo, atestar (no sentido atribuído por Luís Adriano Carlos à essência do testemunho) de forma ácida, brutal, impressiva, este abismal estado do mundo moderno, que se ergue perante o intelectual enquanto *acusação* que rejeita a Beleza tradicional: “A modernidade é a expectativa da nova criação do homem. Mas todos os hipotéticos construtores da nova idade estão desempregados. Foram espatifados pela bomba atômica antes de ela ter explodido; morreram no afundar-se da revolução russa, da guerra de Espanha, morreram em todas as grandes e pequenas carnificinas da consciência humana – porque as dos corpos são perfeitamente secundárias, se nos dermos conta de que morreram muito mais consciências do que corpos, e que o desespero de só haver causas indignas é muito mais terrível do que quaisquer bilhões de cadáveres. O mau cheiro das consciências apodrecidas é muito mais pavoroso, e a terra inteira cheira a consciência putrefacta. Pois aí têm a modernidade. É o que sobrou disto – porque mesmo na putrefação não há absoluto. [...] Façam versos bonitos, façam quadros bonitos, ou façam deduções bonitas – podridão. Estão na vala comum, sem a honra sequer de terem sabido morrer. A modernidade é uma acusação”. *A Palavra Essencial*, ob. cit., pp. 24 e 25.

de responsabilização. É na consciência do Outro que o Eu vigilante e solidário testemunha, direciona a sua mirada intencional. O que vê e o que é visto coexistem como duas partes de uma mesma unidade ou totalidade: “o vidente, como visível, deve ser tomado conjuntamente com as suas participações infinitas que são evidentemente outros videntes e outros visíveis”⁷⁰. Pela expressão do mundo comum ao que vê e ao que é visto, numa dialética da reciprocidade, se desencadeia a impura linguagem dos homens a que o escritor comprometido não pode ser alheio. O Livro humaniza-se pela linguagem do mundo inscrita nas suas páginas, e daí levanta-se um homem e uma *voz humana* que *me* fala, que *me* interpela, que age no espaço intersubjetivo da fraternidade, ou pelo menos de uma cumplicidade existencial: “à medida que eu sou cativado por um livro, eu já não vejo as letras sobre a página, eu não sei sequer quando virei a página, através de todos esses signos, de todas essas folhas, eu vejo, eu espero sistematicamente o mesmo acontecimento, a mesma aventura, ao ponto de já não saber sob qual ângulo, em qual perspectiva eles me foram oferecidos, como, numa percepção ingênua, é um homem, com o tamanho de um homem que eu vejo em fundo”⁷¹. O recetor, nessa mágica ligação intersubjetiva, mais que aceder a uma forma de linguagem, vê o Outro, corporalmente, e a visão desse Outro não deixa de ser uma “virtude da linguagem”; não de uma linguagem qualquer, mas de um estado de “perfeição da linguagem”⁷². As palavras são um património comum de que esse autor se serve em vista da sua demanda ética e estética, até porque Sartre, embora restritivamente, não deixa dúvidas, ele vê o “prosador como um homem que se serve das palavras” e não tem dúvidas de que “essa prosa é utilitária por essência”⁷³. Mas a poesia, por outros meios, nomeadamente os testemunhais, também integra em si um potencial transformador, como se vê desde o Romantismo, pelo menos.

Se Merleau-Ponty, enquanto leitor situado no mundo, penetra num texto de Stendhal, texto escrito com as palavras comuns a todos os homens, eis que por uma alquimia transfiguradora, que naturalmente é a *alquimia do verbo*, “essas palavras sofreram entre as suas mãos uma torção secreta”⁷⁴. Isso vai fazer com que elas vão

⁷⁰ Vincent Peillon, *La tradition de l'Esprit – Itinéraire de Merleau-Ponty*, Paris, Éditions Grasset&Fasquelle, 1994, p. 200.

⁷¹ Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15.

⁷² *Idem*, p. 16.

⁷³ Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature*, ob. cit., p. 25.

⁷⁴ Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, ob. cit., p. 19.

mais longe do que se normalmente utilizadas por um falante comum, porque “as ocasiões nas quais Stendhal as emprega indicam sempre imperiosamente o sentido novo que ele lhes imprime”⁷⁵; e este resultado deve-se a um sopro poético, ainda que sob a forma superficial da prosa. António Ramos Rosa, poeta também do ensaio e da crítica, traduz toda essa ambivalência entre o homem e o mundo circundante em Casais Monteiro de um ponto de vista também ele existencialista; a presença atuante de um homem no seu mundo e na sua circunstância:

Casais Monteiro é um poeta totalmente fiel ao espaço existencial; por outras palavras, a sua poesia é expressão ao nível da sensibilidade e das vivências autênticas, do fluxo da sua consciência. [...] É esta redução à existência sentida como fluxo contraditório, vazio, ansiedade, inquietação, incerteza, o que caracteriza mais fundamente a sua poesia. Esta característica tem muito que ver com a crise do mundo atual, o que alguns, como Claude Vigée, chamarão de niilismo moderno e que talvez pudéssemos definir simplesmente como o momento em que o homem se descobre sem véus, sem mitos, sem deuses, só perante a sua condição⁷⁶.

No poema “Permanência”, Casais Monteiro expressa exuberantemente esse homem-poeta moderno; descrente do amor, perdido no mundo, perdido ou órfão de Deus:

Não peçam aos poetas um caminho. O poeta
nada sabe de geografia
celestial. Anda
aos encontrões da realidade
sem acertar o tempo com o espaço.
Os relógios e as fronteiras não têm
tradução na sua língua. Falta-lhe
o amor da convenção em que nas outras
as palavras fingem de certezas.
O poeta lê apenas os sinais
da terra. Seus passos cobrem
apenas distâncias de amor e
de presença. Sabe
apenas inúteis palavras de consolo
e mágoa pelo inútil. Conhece
apenas do tempo o já perdido, do amor
a câmara escura sem revelações; do espaço

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ António Ramos Rosa, “Casais Monteiro perante a ‘Noite Opaca’”, in *Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa Assírio & Alvim, Documenta Poética, 1973, p. 11.

o silêncio de um voo pairando
em toda a parte.

Cego entre as veredas obscuras é ninguém e nada sabe
– morto redivivo.⁷⁷

A poesia do autor, embora traduzindo toda a negatividade do espaço-tempo circundante, todo o ceticismo nas estruturas sociais vigentes, não deixa de assumir a intencionalidade da mudança do mundo pelo ato poético, e de edificar, mesmo nos seus piores momentos de disforia, como ainda observa Ramos Rosa, uma poesia de *desesperança* mais do que uma poesia de desespero⁷⁸. Descrente, outrossim, da euforia neorrealista e das suas utópicas possibilidades de futuro, mas, por outro lado, recusando encerrar-se no solipsismo radical da ala mais fechada do *presencismo*. O poeta vive e manifesta na sua poesia esta contradição, esta hesitação entre um impulso de combate e de abertura ao exterior e uma resignação cética de desistência e de introspeção. Circunstancialmente, este apelo testemunhal é mais forte, e o poema surge todo ele enérgico, numa linguagem onde palpita o sentido da resistência através de uma expressão poética que integra uma comunicação referencial de génese intersubjetiva. Pacto, ou grilheta que cede, como se pode ver no poema “Anel Quebrado”, de *Sempre E Sem Fim*:

A vida não tem portas nem janelas ...
por isso vos enganais no jogo vão
de lhe querer dar limites.
[...]
Vai por aí fora, e deixa vir
sobre ti o vendaval do inesperado!
Deixa gritar as vozes da quimera,
deixa clamar o apelo da loucura!

⁷⁷ *Poesias Completas*, ob. cit., p. 183. Profeticamente, Casais Monteiro constata as contradições da modernidade, tempo trágico que simultaneamente liberta e escraviza o homem. E tudo isso não pode deixar de repercutir na forma da arte criada, em que foi definitivamente afastada a categoria do Belo como princípio ordenador, ou a conquistar a todo o custo. Assinala pois – cepticamente e ecoando no texto a dialética hegeliana do escravo e do senhor – que “a modernidade não é o princípio de coisa nenhuma. Mas também não é o fim de coisa nenhuma. [...] A modernidade é uma nova consciência, uma nova situação, na qual o homem se reconhece livre e cativo ao mesmo tempo. Livre da era das ilusões e cativo da incapacidade de mudar o mundo. Daí, entre outras coisas, estar vedada à sua arte a simplicidade de aceitação das imagens aparentes do homem e da Natureza que caracterizou toda a história das artes durante uns poucos de séculos da Grécia e de Roma e alguns outros do Renascimento para cá”. *A Palavra Essencial*, ob. cit., p. 26.

⁷⁸ Cf. António Ramos Rosa, “Casais Monteiro perante a ‘Noite Opaca’”, ob. cit., p. 12.

E vai! Vai até onde
a tua força vá. Segue-te,
não sigas as insinuações da cobardia.

És sangue e nervos e vontade e audácia!
Cumpre-te.
Vai como as nuvens ou a vaga,
como a seta ou o rio ou a chama ...
mas vai contigo!⁷⁹

Estamos perante uma crise global interiorizada pela consciência dramática e individual de um sujeito errante, *desterritorializado*, com os tradicionais valores em escombros; com as referências de Deus, da autoridade, da moral, afundadas no ceticismo e na dúvida. A poesia reconhece a sua incapacidade real ou realista de intervenção direta, mas ainda assim age pela palavra, faz uso do poder crítico inerente a uma voz que testemunha, vigia ou denuncia⁸⁰. Recusando o refúgio na memória, o esteticismo, a rasura na arte e na literatura dos dramas humanos em concreto, ou até de nomear, referencialmente, os objetos do mundo. O poeta apela a um conceito amplo do Real, à consciência coletiva; visa, se não transformar o mundo e a vida, ao menos fixar o seu espaço e o seu tempo, humanos e históricos, como se pode ver no poema “Identidade”:

Nada é miragem. Real
é também o mundo imaginado.
Alguers são possíveis as visões
que na câmara escura abrem
pétalas de surpresa nas águas da memória.
Não só o acontecido é verdadeiro.
Ontem não foi nunca: a memória é
uma forma de supor o nunca tido.
Miragem é apenas
julgar que basta ter vivido.
O mundo não é apenas cinza do passado.
Além-fronteiras da indiferença correm
as águas da nascença. Olhai

⁷⁹ *Poesias Completas*, ob. cit., pp. 106 – 107.

⁸⁰ Cf., Walter Benjamin, “L’ Oeuvre d’art (Dernière Version)”, in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 281.

e as portas se abrirão.⁸¹

A poesia de Casais Monteiro evolui portanto de um intimismo magoado, disperso, sombrio, dos primeiros livros, para uma voz mais decidida, implantada no cerne do mundo e do seu tempo, portadora de uma palavra solidária ou revoltada, consciente de uma ética da responsabilidade perante o homem que sofre. É portanto com *O Canto da Nossa Agonia*⁸² que a poesia de Casais Monteiro envereda por uma forte intencionalidade social e humana. O poeta, anteriormente ensimesmado, olha de frente para a realidade que o cerca, para os que sofrem, e empenha-se literariamente através de uma linguagem carregada de uma expressividade que não rejeita certas radiações de ordem política. Naturalmente, nunca alienou a divisa, que ele próprio inscreveu no seu percurso na literatura e nomeadamente na poesia, “a arte *é* não *serve*”. Esta deriva em direção a uma realidade exterior não visa servir nenhum credo político, partidário ou a qualquer outra ideologia; a sua arte *é*, ou passa a ser, autonomamente interveniente, desperta para a circunstancialidade do mundo e da vida. Esta experiência intersubjetiva desencadeia-lhe o poema empenhado, fá-lo surgir enquanto evidência testemunhal e aparição da própria linguagem a si mesmo, como explica no texto “Os Problemas da Arte são Problemas da Vida”:

O problema das relações da arte e da vida, por exemplo, é um problema do nosso tempo, assim como o da arte social, o da arte e da realidade, etc. São os problemas do artista quando a arte lhe aparece não já como um objeto isolado, saído da sua cabeça inteiro e perfeito como Atena de Júpiter, mas sim como resultado de um compromisso estabelecido entre um indivíduo e o mundo – e quando esse mundo já não é para ele uma virtualidade abstrata e teórica mas uma presença sempre atual, quando esse mundo não é coisa vaga e distante mas a própria vida tal qual a vive todos os dias e tal qual a vivem os homens à sua volta⁸³.

Estamos perante a transformação do *momento vivencial* numa *arte vivencial*⁸⁴, de que nos fala Gadamer, na sequência de Dilthey e Georg Simmel; elemento que sendo um momento fugaz da vida humana, funciona enquanto sinédoque da representação

⁸¹ *Poesias Completas*, ob. cit., p. 187.

⁸² Título de certa forma explicitado no texto “A Ideia de Modernidade” e que radica na condição trágica do homem moderno entregue à solidão, à angústia e ao absurdo existencial: “a modernidade é agónica, mas de angústia, ou até apenas de incerteza. Os seus possesores não podem dar-lhe uma norma, iluminam-na mas não são seus modelos”. *A Palavra Essencial*, ob. cit., p. 27.

⁸³ Adolfo Casais Monteiro, “O Escritor e o Mundo Moderno”, in *De pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 47.

⁸⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Metodo*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1988, pp. 101 e ss.

estética e poética da totalidade dessa mesma vida. A *eternização do instante*, com que Baudelaire fixa o emblema da modernidade, é aqui de certo modo reatualizada. A vivência é o ponto de partida de uma arte que não procura mimeticamente representar a vida, nem realística ou naturalisticamente retratá-la através de minuciosas descrições, visando esse *efeito de realidade* enunciado por Barthes, mas estabelecer uma unidade gnosiológica e ontológica entre *ser* e *tempo*, nas suas variáveis de um ser no tempo e um ser para o tempo. No particular reside o universal em potência, num momento volátil se podem fixar, pela arte, pelo poema, as linhas mestras da infinitude da vida⁸⁵. A vivência pessoal do indivíduo cruza-se com a sua vivência estética, a *prosa do mundo* é uma forma de inclusão do mundo no estetizado *mundo da prosa*. Toda a vivência é organizada segundo uma linha de continuidade e de durabilidade; o instante é um ínfimo elo de uma cadeia infinita que através do olhar intencional do observador vai fazer com que o tempo deixe “de ser *visto* como uma linha unidirecional, para se tornar uma rede de intencionalidades. À compreensão do tempo como sujeito alia-se a compreensão fenomenológica do *sujeito como tempo*, imerso no fluxo do vivido, em que o ser temporal *aparece* sob um modo transcurso e cambiante, numa continuidade de mudanças permanentes que *dá a ver* as suas metamorfoses”⁸⁶. O olhar fenoménico é guiado pela consciência sensível que estetiza a vida, e dessa forma a eleva ao plano superior da arte, separando-a da realidade pura e simples: “Para o poeta, a vida não é um estado apreensível fora da consciência de uma dinâmica que constantemente reformula a relação entre sujeito e objecto”⁸⁷.

A crítica e a história literária deverão ter isto em conta na abordagem da obra poética, e integrar esta relação vivencial do sujeito no seu objeto de estudo e no seu método de delimitação do campo de análise, na perspetiva sintética de Jauss. Continuador em larga medida de uma hermenêutica estética de crítica e leitura, este autor expõe de forma clara o objetivo último de uma história literária que tenha em conta o processo dialético de produção e receção, quando o olhar do criador é complementado pelo olhar do leitor, numa dialética infinda entre uma interioridade e uma exterioridade que coexistem da dinâmica temporal e histórica da obra:

A história literária só cumprirá a sua tarefa quando a produção literária for representada, não apenas na sincronia e diacronia da sucessão dos sistemas que a constituem mas também compreendida, enquanto

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, ob. cit., p. 136.

⁸⁷ *Idem*, p. 68.

história particular, na sua relação específica à *história geral*. Esta relação não se reduz ao facto de se poder descobrir na literatura de todos os tempos uma imagem tipificada, idealizada, satírica ou utópica da existência social. A função social da literatura só manifesta genuinamente as suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age consequentemente sobre o seu comportamento social⁸⁸.

Insistindo preferencialmente no conceito mais abrangente de *mundo* em detrimento de *sociedade*, Casais Monteiro demonstra apreender tanto na poesia como nos textos doutrinários e críticos essa relação sensível entre o homem e o que o rodeia. Isso pressupõe toda uma gestualidade poética, toda uma convocação de uma linguagem adaptada à rugosidade e aos paradoxos desse mundo, e por isso também ela rude, agreste, *híbrida*, mais uma vez no sentido atribuído por Giorgio Agamben para esse lugar volátil e indeterminado entre a prosa e o verso. Procura-se representar a complexidade existencial não só pela vertente do significado, mas também pelas sonoridades inscritas no ritmo melódico da linguagem, o significante. A modernidade, desorganizando o mundo, as suas estruturas milenares, desorganizou o sistema de valores que século após século regulou o homem e as relações humanas. O mundo exterior só passou a ter significado, sobretudo para a arte, visionado e filtrado por uma consciência intencional, assim o configurando e o apresentando como objeto estético. Também sob este prisma deve ser vista a ideia de *sinceridade*, e não simplesmente como a atitude psicologista e confessionalista que desde sempre foi arremessada como acusação aos presencistas. Trata-se de uma visão em transparência, atravessando o ser; a procura de uma verdade humana na obra de arte eivada de uma essencial visibilidade, a expressão do que no individual se universaliza para funcionar como um documento humano e estético de valor universal.

Casais Monteiro, socorrendo-se de um texto importante de Jean Starobinsky, insiste que “a sinceridade é o instrumento desta procura duma verdade que é [...] ‘a emoção de uma consciência que deixa o passado emergir e representar-se nela’”⁸⁹. *Sinceridade* significa pois a expressão do vivido subordinada a uma emoção original e submetida ao filtro da memória estética, que obviamente não é uma memória factual, mas uma memória que situa o indivíduo na sua vivência, onde passado e presente se confundem numa unidade estética e vivencial. *Sinceridade* é, neste contexto, o “eu”

⁸⁸ Hans Robert Jauss, *A Literatura Como Provocação*, ob. cit., p. 105.

⁸⁹ Adolfo Casais Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literária*, ob. cit., p. 46.

em ação, uma forma de individualização e de expressão humana radical e irrepetível. Enraizando numa matriz romântica, a *sinceridade* torna-se assim numa poderosa marca que caracteriza não só uma vertente da época modernista como de forma distanciada, e nada ingénua, numa característica marcante da poesia contemporânea, dita pós-moderna. *Sinceridade* também no sentido de espontaneidade, de manifestação individual e original, e que por isso só tem razão de ser na obra em concreto, na forma como o autor foi fiel a si próprio enquanto criador e não enquanto atitude comportamental de cidadão. A sinceridade confunde-se em Casais Monteiro com disforia, mas também com outro termo marcante na sua obra e em todo o *presencismo*; referimo-nos a *autenticidade*. Estamos perante um conceito que de novo tende a afirmar o “eu” estético e incarnado no plano da criação literária e artística, uma atitude anti-convencional que não faz concessões no sentido de erigir a obra numa genuína manifestação do ser único do artista. Autenticidade entendida como procura sistemática de uma verdade artística, que obviamente nada tem que ver com a verdade biográfica do autor. Observe-se a forma como Casais Monteiro entende esta noção de autenticidade, enquanto fidelidade do artista a si e ao Outro, manifestação interior de uma verdade estética, ética e artística dentro da obra criada:

O critério, o autêntico, para mim claro e evidente, talvez não pareça tal a outros. Como defini-lo, se a autenticidade se caracteriza precisamente pela sua versatilidade? Ele é aquilo que revela profundamente o homem, seja a que nível for, isto é, tanto o homem que pensa como o homem que sente, em oposição a todas as formas do que, naturalmente, devemos designar como sendo inautêntico. É autêntico o ‘insincero’ Álvaro de Campos da ‘Tabacaria’ ou do ‘Aniversário’, que nunca existiu, que nos fala de experiências que Fernando Pessoa não teve – mas que nos torna viva e imediatamente apreensível a angústia, o não saber quem é nem para quê, o estar perdido num mundo hostil, que é toda a civilização contemporânea. [...] A própria inautenticidade não existe fora da obra que a cria”⁹⁰.

Todo o universo poético de Casais Monteiro é fiel às suas declarações teóricas, enquanto coerência ética e estética que não enquanto correspondência directa, ou factual, dado o carácter sempre irredutível da poesia a qualquer constrangimento. Poesia de vivências interiores e de convivências com um próximo que não lhe é estranho e cujo destino não pode deixá-lo indiferente. Nessa vivência testemunhal, o “eu” vai dissolver-se numa unidade superior, movimento necessário de passagem que imprime à grande obra de arte um carácter revolucionário, de índole romântica,

⁹⁰ *Idem*, pp. 108 – 109.

libertando-a das eventuais limitações de um *eu* fechado em si mesmo, como se pode ver no poema “Preâmbulo de um amanhecer futuro”, entre o cepticismo e a esperança:

Os bichos ergueram-se dos buracos
e cantaram!
Os passos sacudiram das asas o silêncio nocturno
e cantaram!
A terra conheceu a glória de mais um dia
e cantou!

Mas o homem abriu os olhos mortícios
sacudiu os membros trôpegos
pisçou os olhos à luz
e o seu bocejo
chorou o cativo do desânimo
proclamou a inconformidade com o sol
as águas a frescura a graça a plenitude!

Nos membros lassos
no cérebro pesado
nos olhos gastos
nos gestos vagos
gemeu a sua velhice carcomida.
É que o homem anda fechado dentro dos quartos
anda vivendo dentro dos livros
anda morrendo longe da vida!
E dia atrás dia
anda mentindo ao querer mais profundo
do ser verdadeiro
anda embalando em braços de névoa
um corpo irreal feito de treva.
Anda fugindo ... anda fugindo ...
Nas veias o sangue escalda?
Na alma a ousadia chama?
Na vida a aventura espera?
O sangue que arrefeça a alma que espere
da vida a aventura durma: o homem não quer!

Mas abertos em sulcos luminosos que penetram
em toda a direção até ao mais fundo
dos horizontes sem nome entreabertos

os caminhos esperam as conquistas
fiéis ao seu destino de ser dados
à audácia do homem como pasto⁹¹.

Devemos dizer que Casais Monteiro assume, no plano pessoal, uma intervenção social e política muito mais radicalizada à esquerda (através das suas intervenções cívicas e políticas nos movimentos de resistência à ditadura de Salazar e do seu Estado Novo) do que deixa transparecer na sua literatura crítica ou poética, onde o poético absorve por norma o ético e o político. Isso não significa que fosse um radical de esquerda, mas tão-somente um homem que professava uma ideologia onde se entrecruzavam uma linha liberal e uma certa consciência crítica marxista enquanto resposta para a organização da sociedade. A sua intervenção política pautou-se sempre por uma plena liberdade pessoal, desalinhado de todos os partidos, apoiando causas que se lhe afiguravam as mais justas; feroz opositor do Estado Novo, mas igualmente crítico das divisões e das mesquinhas querelas políticas dentro do campo dos opositores a Salazar⁹². Os seus textos intencionalmente políticos reunidos, alguns deles, em *Melancolia do Progresso*, mas sobretudo no volume sintomaticamente intitulado *O País do Absurdo* são verdadeiramente contundentes na intensidade e na mordacidade da sua crítica. Como escreve Carlos Leone, “a fúria, a indignação, o asco pelo que foi a realidade portuguesa durante grande parte da vida de Casais Monteiro surgem com tal nitidez que não permite grandes matizes”⁹³.

O nosso autor, através destes textos, concretiza na prática a forma como ele se auto-denominava política e socialmente; ou seja, um *escritor participante*. Não cabe aqui fazer a análise a estes textos claramente interventivos, e sem outro propósito que denunciar uma situação opressora, injusta, brutal, política e moralmente degradada, quer no período salazarista quer nos anos que o precederam: “O Crime de Discordar e o Direito de ir para a Cadeia”, “A tranquilidade Soberana do Túmulo”, “A Farsa da ‘Ordem’”, “As Ditaduras não têm Palavra”, “Salazar, um Mito para Mediócras”, “Os Tiranos não têm Pátria”, “Os Assassinos no Poder”, “O Problema Colonial”, “Salazaristas Teleguiados”, “Os Inimigos da Unidade Desmarcaram-se”, “Teatro e Censura”, “Portugal Oprimido”, são alguns títulos que à guisa de exemplo demonstram exuberantemente a combatividade agressiva de Casais Monteiro.

⁹¹ *Poesias Completas*, ob. cit., pp. 105 – 106.

⁹² Cf., Carlos Leone, Prefácio a *O País do Absurdo*, Lisboa, INCM, 2007, p. 9 e ss.

⁹³ *Ibidem*.

Recusava pactuar com as estruturas administrativas de um país decadente e claustrofóbico, preferindo para ele mesmo a condição de *o estrangeiro definitivo*, optando por um exílio a que nem a morte pôs termo. Dentro da direção da *Presença*, (e não obstante as corajosas tomadas de posição de José Régio contra o regime vigente, e a forma como as obras teatrais do mesmo Régio foram perseguidas e boicotadas) foi sem dúvida Casais Monteiro aquele que mais se aproximou de uma forma moderada e crítica do marxismo, de uma intervenção mais ativa, de uma produção escrita inconformada com a violação dos direitos humanos básicos. Não espanta pois, como já se fez referência, o facto de ter sido neste plano que as suas desavenças – públicas com Gaspar Simões e mais guardadas e silenciosas em relação a José Régio – em relação à forma como a revista se orientava na sua última fase tivessem estalado. Decorrido o tempo, a distância poderia tê-lo feito alhear-se do que se passava na pátria, mas Casais Monteiro, se fisicamente fez o corte definitivo com Portugal, emocionalmente nunca dele se desligou, continuando, de longe, a acompanhar atentamente a vida portuguesa nas suas diferentes áreas: através de um contacto intenso com família e amigos, a que aliava a colaboração em jornais, revistas e projetos de intervenção sempre que para tal era solicitado. A sua ação política esteve sempre virada para a sua pátria: “Portugal sempre foi o centro de gravidade da ação oposicionista de Adolfo Casais Monteiro”⁹⁴, confirma Carlos Leone. Isso não impede, como foi referido atrás, que as águas se dividam e clarifiquem. A intervenção da arte na política tem de seguir rumos próprios, e manter-se dentro do estrito limite da expressão de uma individualidade e do que do mundo repercute nessa consciência; cada uma delas existe pois autonomamente. Como sustenta Jean-Luc Nancy, nada poderia haver de “mais pernicioso do que esta confusão”⁹⁵. A arte não é, por conseguinte, panfleto ou correia de transmissão de credos ideológicos ou partidários. A ser assim, aliás, não sendo bom para a arte, tampouco de muito serviria as filosofias políticas que ela pretendesse divulgar, daí resultando uma espécie de abraço de morte em que ambos os lados se afundariam:

Ora não poderá haver arte onde falte uma matéria viva, uma experiência, uma *vivência*, como foi moda dizer-se: qualquer coisa mais forte no artista do que os seus interesses imediatos; algo que é inútil para a solução da sua própria vida de ser que come, dorme procria. Umas raízes fundas que, tenha ele ou não consciência do que se passa, lhe fazem sentir profundamente a vida, participar de algum modo nela,

⁹⁴ *Idem*, p. 19.

⁹⁵ Jean-Luc Nancy, “Arte e Cidade”, in *Persistência da Obra – Arte e Política*, ob. cit., p. 69.

sentir, dentro de si, o eco da vida vivida. Mas sucede que nem sempre isso é visível. Sucede mesmo com muita frequência que a crítica contemporânea não sabe reconhecer a arte e a literatura que melhor exprimem a realidade – e nisso reflete o comportamento da grande maioria, que só possui, em geral, uma consciência vaga e indefinida do presente, e continua a alimentar-se e do passado como se ele fosse o ar próprio a ser respirado⁹⁶.

Mesmo no campo do compromisso, a transposição dos problemas da sociedade para a literatura, para a arte, nunca é direta, e se o for o efeito artístico desaparece ou esbate-se em prol de um também não conseguido *efeito de realidade*. Associar hoje-em-dia a arte à realidade é uma fórmula ociosa, uma tautologia que corre o risco de não sair desse lugar. Tanto mais que, como escreve Arnauld Hauser, “toda a forma de arte que é mais do que uma brincadeira ou uma manifestação de insanidade tenta apresentar afirmações válidas sobre a realidade”⁹⁷. A relação entre a arte e a realidade continua a ser frequentemente associada à relação entre arte e política, arte e sociedade, ou à forma como a arte se comporta perante as instituições do estado e vice-versa. Quando se fala da “morte do autor” associada de certa forma à “morte da arte”, na verdade, como indica Mikel Dufrenne, não estamos a falar senão da *morte* de certas formas artísticas tradicionais, substituídas por novas conceções da arte que pressupõem evidentemente o uso de novas técnicas, novas formas de expressão, de novos materiais, de novas formas de representação, dando assim origem à contínua metamorfose de um processo evolutivo que se renova constantemente desde o seu interior. A arte perdeu o impulso mimético inicial e hoje em dia só os ingénuos ou os ignorantes procurarão na arte uma verdade que não seja a própria verdade artística, que não coincide obviamente com a verdade do mundo representado⁹⁸.

A arte, onde incluímos naturalmente a literatura, passou a assumir-se como uma prática sistemática de criação, um produto destinado a provocar determinados efeitos emotivos e reflexivos no consumidor, a suscitar no recetor determinados efeitos de sensibilidade e de racionalidade. Esta *desmaterialização* da arte, que o movimento moderno desencadeou, não alterou significativamente a relação entre a arte e o público, entre a arte e a sociedade. A sua nova conceptualização tornou o seu consumo mais exigente, implicando uma determinada educação cultural e artística para que possa ser desfrutada na sua plenitude. Mas a arte, seguindo um caminho só

⁹⁶ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, ob. cit., p. 68.

⁹⁷ Arnold Hauser, *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 48 e ss.

⁹⁸ Cf. *Ibidem*.

dela, continua a ser um pilar de resistência à massificação, à desumanização, às atrocidades que vão sendo perpetradas no mundo contemporâneo; a sua acção *engagée* continua a fazer-se sentir mais do que nunca⁹⁹. Ela tem vindo a acentuar esse seu lado de rejeição em detrimento do seu lado de afirmação, mas isso em nada esbate o seu efeito filtrado e diferido de ordem política e social, antes o acentua, segundo Dufrenne: “o mais claro sinal de saúde (da arte) reside na sua politização”¹⁰⁰. Este estado de *politização* não se confunde obviamente com partidarização; tem um sentido nobre, não representa uma subserviência da arte, mas, pelo contrário, a afirmação de uma autonomia que lhe permita combater politicamente sem fazer cedências políticas à política instalada. Tudo decorre no plano do humano, que é sempre, pelas correlações sociais, eminentemente político. A arte, ao assumir-se, no plano estético, como um elemento de vigilância e de denúncia de uma sociedade opressora e iníqua, levará o seu consumidor a uma reflexão sobre as condições em que vive, em que vivem os homens do seu tempo, da sua cidade, do seu país. Desta forma, não será um gueto isolado no seio da sociedade, para entendidos e iniciados, mas assumirá a sua inserção na história, ao tomar posição “sobre as condições sociais da sua própria actualização”¹⁰¹. O artista consciencializa-se de que detém um certo estatuto de ordem social, que desempenha um papel, recusando uma neutralidade que o comprometeria perante os outros e perante a sua própria consciência. Ao criar e trazer a público uma obra artística, o autor vai defrontar-se não só com a autonomia significativa dessa mesma obra, mas com os diferentes usos que fazem dela, e consequentemente com os efeitos que ela desencadeia¹⁰². Não se trata aqui de colocar o problema da tomada de posição enquanto cidadão, mas enquanto artista, através e na sua própria obra, com os instrumentos técnicos e metodológicos adotados e os materiais que utiliza. Pode suceder que inconscientemente entre o cidadão e o artista haja uma contradição deste ponto de vista. Sabe-se como Balzac era conservador enquanto cidadão e revolucionário na forma como punha a nu a corrupção das altas classes sociais do seu tempo, e como Marx o lia atenta e criativamente. O reacionário Celine não deixa de ser revolucionário enquanto escritor que renova a linguagem francesa. E assim indefinidamente: “isto é muito importante, porque nos sentimos com força suficiente

⁹⁹ Cf. Mikel Dufrenne, *Arte et Politique*, Paris, Union Générales D'Éditions, 1974, pp. 7 - 10.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 11.

¹⁰¹ *Idem*, p. 12.

¹⁰² Cf. *Idem*, pp. 13 e ss.

para integrar a herança cultural, para integrar o que há de forte, o que há de válido na herança cultural¹⁰³, afirma Pierre Barberis, traduzindo esses dois mundos que são o da obra e do autor.

Casais Monteiro abre-se ao mundo, não teme a impureza e a contaminação desse mundo enquanto matéria crítica ou poética da obra em processo. Tal não se confunde com os textos mais imediatos de análise cultural, social e política, mais radicais e violentos na sua crueza descritiva, que integram *O País do Absurdo*. Mas, regressado ao terreno poético, crítico e ensaístico, o cuidado que põe na independência política do artista acentua-se na justa medida em que procura situar a sua poesia e a sua escrita num ponto intermédio entre uma ação instrumentalizada da arte neorrealista e uma conceção assética e purista dos que defendiam a arte pela arte, ignorando os problemas circundantes¹⁰⁴. Fundamentalmente, Casais Monteiro defendia a liberdade criativa do artista, a obediência aos seus impulsos mais fundos, o direito do escritor à sua autonomia e à recusa de cedências perante os recetores das suas obras que exigissem um determinado tipo de ação artística:

Como artista, o homem não é um ser de afirmação ou de negação; é, sim, um ser de expressão. O que tem a exprimir está nele a uma profundidade demasiado grande para que quaisquer tentativas de o orientar, dando-lhe outro sentido além daquele que implicitamente contenha, o possam modificar. Ignorar que o artista não afirma nem tampouco nega, está na base do equívoco que consiste em esperar dele a justificação de uma crença ou a defesa de uma causa. Dizer aos artistas (e são sempre os que quiseram sê-lo e falharam que o dizem): a vossa arte está errada; tendes muito talento, mas andais a malbaratá-lo; a arte de hoje *deve* ser assim, *tem* de ser assim; deveis seguir as diretrizes que nós traçamos, confirmar, pela arte, as nossas ideias sobre as coisas, sobre o homem, sobre Deus – dizer isto

¹⁰³ Pierre Barberis, in *escreve ... Para quê? Para quem?*, Lisboa, edições 70, 1975, p. 50

¹⁰⁴ O texto literariamente mais próximo do programa *presencista* – enquanto mergulho no intimismo radical, no ensimesmamento, na descrição de estados mórbidos, obsessivos, na sistemática introspeção, na análise exaustiva, minuciosa de estados psicológicos de limite, como o medo, a angústia, a inquietação, o vazio existencial, a indecisão, a frustração pessoal, amorosa, a expressão da insatisfação, da incompletude – está presente no seu breve romance *Adolescentes*, bastante mal recebido e negativamente avaliado por críticos como David Mourão-Ferreira, Óscar Lopes ou Eugénio Lisboa. Sendo o seu texto mais claramente cumpridor de muita da principal teorização estética e literária *presencista*, não deixa de abrir com um trecho marcadamente próximo do neorrealismo e da teoria marxista da produção, pela forma como integra a problemática do trabalho, daqueles que se sacrificam por quase nada, não conhecendo o descanso quer de dia quer de noite: “Já perto de casa, começa a cruzar operários isolados que se apressam para o trabalho. Depois são as primeiras leiteiras, as padeiras. Envergonha-se: como não lhe hão-de ler na cara a noite perdida, a inutilidade de quem não precisa de se levantar às cinco da manhã para ganhar duramente a vida!”. Adolfo Casais Monteiro, *Adolescentes*, Lisboa, INCM, 2000, p. 29.

aos artistas ultrapassa em inconsciência o máximo que poderíamos esperar daqueles para quem a arte não tem outra função senão servir¹⁰⁵.

A distinção entre a obra e o autor, entre o mundo e uma dada linguagem, não impede contudo que essa obra produza efeitos sociais e de ser permeável ou contaminada pelas condições históricas de onde surge, como se disse. Para Dufrenne, importaria sobretudo para uma obra de arte “não de se adaptar ao meio, mas de adaptar esse meio a ela mesma”¹⁰⁶, ou seja, em vez de passivamente se deixar contemplar, desencadear ela mesma a percepção, conquistar o seu público, o público sobre o qual vai dessiminar o seu efeito estético e sociológico (ao leitor *subentendido*, de Iser, corresponderia aqui uma espécie de consumidor *subentendido*).

Num grande autor nunca se confundem as suas posições de intencionalidade social e comprometida com os efeitos da sua obra, que partindo da sua base estética pode alargar-se até aos mais diversos planos da vida espiritual, pessoal ou social dos homens. Simplesmente, o que sobrevive ao artista é a sua obra mais do que a circunstância dos seus gestos civis, tanto mais que, como explica Eliot, referindo-se à poesia, mas que se poderia tornar extensivo a toda a arte, “a verdadeira poesia sobrevive, não só a uma mudança da opinião popular, mas ainda ao desaparecimento de todo e qualquer interesse à volta das questões que motivaram o arrebatamento do poeta”¹⁰⁷. Mas, de outra perspetiva, pode sobreviver a obra e os efeitos sociais que no presente da publicação não se fizeram sentir. Sabe-se como a grande obra de arte acaba por se antecipar ao tempo, ao gosto dos seus contemporâneos; quando Mário de Sá-Carneiro refere que a sua obra só seria entendida dali a vinte anos, quando Pessoa se recusa a publicar os seus livros por partilhar idêntica convicção sobre a sua, ou

¹⁰⁵ “O Escritor e o Mundo Moderno”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 37. Esse equilíbrio essencial que ele manteve ao longo do seu percurso vital e literário, essa linha intermédia numa posição equidistante entre os extremos estéticos, políticos, morais e religiosos, foi sempre uma preocupação como temos vindo a dar conta através dos próprios textos do autor, o que se verifica igualmente no texto que leva o título tão significativo de “O homem Mutilado”, que é esse homem que se *auto-mutila*; sectário, que permanece enfeudado a uma ideologia ora idealista ora realista, recusando todas as outras, todas as soluções que respeitem a liberdade e a idiossincrasia essencial do humano: “O homem anda há longos séculos procurando um equilíbrio que se diria cada vez mais irrealizável. O ideal e o real recusaram-se igualmente a dar-lhe a chave de uma vida harmoniosa, e a humanidade acaba sempre por sair ludibriada de todas as experiências. Entre a conceção do mundo segundo a qual importa sobretudo a salvação da alma e aquela que tem como único caminho a transformação de condições de ordem material, faltou, acho eu, aquela que soubesse dar a primazia à salvação da vida, sem perguntar se há uma alma a salvar, e sem confiar por demais em que bastaria revolucionar a orgânica social”. “O Homem Mutilado”, in *Melancolia do Progresso*, ob. cit., p. 31.

¹⁰⁶ Mikel Dufrenne, *Art et Politique*, ob. cit., p. 14.

¹⁰⁷ T. S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 57.

Cesário Verde certo, apesar de irritado, de que os seus versos sobreviveriam sobre a poeira dos seus críticos e dos editores que o recusavam; todos eles estão a testemunhar nesse sentido. Independentemente do momento da plena receção da obra, se é que alguma vez essa plenitude acontece, ela vai fazer o seu percurso na consciência dos recetores e, indiretamente, nas práticas e nas relações sociais. E se não tem força suficiente para mudar as estruturas administrativas, os sistemas económicos, os regimes políticos (embora estes, quando totalitários, a temam e procurem impedir por todos os meios que ela se difunda), muda as mentalidades, o que é a médio e longo prazo uma forma de mudar a sociedade, “indireta mas eficazmente”¹⁰⁸. A arte é pois uma forma de materializar esteticamente essas ideias e assim as colocar em contacto com a própria materialidade humana, transportando verdades humanas, realidades da Polis que o próprio discurso político frequentemente o não consegue, soçobrando em suas formas gastas e repetitivas. O próprio discurso poético, essencialmente sensível, emotivo, sentimental até, expressa essa mundividência humana de uma forma totalmente diferente; filtrando-o, consciencializando-o, como nos alerta T. S. Eliot: “quando dá expressão àquilo que as pessoas sentem, o poeta altera o sentimento ao torná-lo mais consciente; ele faz conhecer melhor o sentimento já existente e, deste modo, ensina às pessoas algo sobre elas próprias. Mas ele não é só mais cômico do que os outros; ele é também individualmente diferente das outras pessoas e dos outros poetas também e é capaz de fazer participar os seus leitores, conscientemente, de sentimentos novos, que não haviam experimentado antes”¹⁰⁹. Eis a função social da poesia para Eliot, trata-se de influenciar os leitores, praticar junto deles uma espécie de pedagogia do sentimento, o que sendo do foro interior de cada um, não deixa, pela sua difusão, de repercutir socialmente.

Herbert Marcuse vai mais longe nesta hipótese de intervenção da arte, e considera a grande obra como realmente revolucionária quer no campo da estética quer no campo social, sendo que estes dois pólos coexistem, frequentemente em simultâneo, fundidos na matéria artística. Há na grande obra uma componente *subversiva* que vai levar a inquietação aos homens a quem ela se dirige e que a rececionem, trata-se de um estado de inquietação ou de revolta contra um determinado estado da estrutura social que segrega em si uma potencialidade de mudança, de transformação das condições históricas, e neste sentido é também revolucionária,

¹⁰⁸ Mikel Dufrenne, *Arte et Politique*, ob. cit., p 15.

¹⁰⁹ T. S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, ob. cit., p. 61.

independentemente muitas vezes da intenção remota ou imediata do seu autor. É na atualização da leitura que este efeito se faz sentir e os sentidos emanam em função dos horizontes de quem a percebe; não no pólo unipessoal da produção¹¹⁰.

Casais Monteiro, numa conferência justamente intitulada “A Arte e o Povo”, trata circunstanciadamente esta relação da arte com o seu público, não o público elitista para o qual muitas vezes a arte se dirige, ou só por ele percecionada, mas um público mais vasto; o povo, não no sentido demagógico do combate político, mas no sentido interclassista de todos os que habitam um país. Assentando no pressuposto kantiano de divisão da beleza em beleza natural e beleza produzida, criada pelo homem, afasta-se do conceito de arte enquanto imitação: a *mimesis* clássica. Fica-se pela categoria estética do Belo, embora, implicitamente, ao aplicá-lo em diferentes situações, se subordine à ideia kantiana da *representação bela*, ou seja, a ideia da eficácia da arte enquanto entidade representativa e de representação. Sobre esta ideia da arte enquanto fermento de *revolução*, elemento *subversivo* que instiga à revolta, Casais Monteiro faz o diagnóstico das relações que se estabelecem entre arte e povo, resumindo as posições extremas em confronto: a esteticista, da arte pela arte, e a ideologicamente comprometida:

Nós vivemos numa época que tende a exigir do artista, e, dum modo geral, daqueles a quem é costume designar por intelectuais, mais do que arte, pede-se-lhe resposta a inquietações sociais. [...] Muitos como Benda, exigem do intelectual e do artista o desinteresse, isto é, que não corrompam a liberdade, a independência do seu pensamento e da sua arte, descendo à praça pública, dando às suas obras e atos um carácter partidário. Outros, pelo contrário, renegam aqueles que se fecham numa torre de marfim onde não chegam sequer os ecos dos conflitos que agitam os homens: segundo estes, o artista que assim se negue ao contacto com a vida, que se isole, não poderá criar senão uma obra morta ao nascer, pois ela carecerá da seiva vivificante que só pode dar às suas criações aquele artista que, lado a lado com os que sofrem e trabalham, tem da vida uma experiência real. Ambas as atitudes estão certas, isto é, ambas se podem defender com bons argumentos¹¹¹.

A obra de arte transporta em si, em simultâneo, um potencial de intemporalidade e a marca da sua historicidade; na linguagem residem essas duas dimensões contraditórias, ela é o instrumento social por excelência e a matéria trabalhada pelo autor, visto que mesmo as artes não escritas expressam-se em última análise na

¹¹⁰ Cf., Herbert Marcuse, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, p. 13.

¹¹¹ “A Arte e o Povo”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 55. De referir para uma correta contextualização do problema, que se trata de um texto datado de 1935, mas, como todos os grandes textos, reveste-se de toda a atualidade estética e social, diga-se.

linguagem e numa forma de linguagem, e é pela linguagem, pela reflexão e pela sensibilidade que elas chegam aos recetores enquanto formas estéticas. A uma dimensão histórica sobrepõe-se uma dimensão trans-histórica que a fundamenta enquanto obra de arte. A linguagem, que parte de uma plataforma referencial para um nível alegórico ou simbólico, faz perdurar a obra no tempo, abrindo-se a todas as interpretações, mas a todas resistindo em seu núcleo identitário irreduzível. Daí que a obra que nasce e existe no mundo e na história crie um outro mundo, *sistema modelizante secundário*¹¹², nas palavras de Yuri Lotman, ou aceda ao “Ser da obra: instalar um mundo”¹¹³, na conclusão de Heidegger. É nesta intemporalidade essencial trazida pela sua dimensão estética que reside o carácter revolucionário da obra de arte, e não tanto na sua capacidade de intervenção direta na vida da Pólis. E nessa vertente revolucionária, que reside na sua unidade formal, se inscrevem as manifestações genuinamente humanas, como explica Herbert Marcuse, apontando “a sua própria dimensão de verdade, protesto e promessa”¹¹⁴. E complementa:

Esta tese implica que a literatura não é revolucionária num determinado sentido, só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a praxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht¹¹⁵.

Daí que o artista, o escritor neste caso, tenha em simultâneo a capacidade de mergulhar na *carne* do mundo para absorver a matéria-prima da sua arte, e de se distanciar desse mesmo mundo para o transformar e recriar na obra. A sua ligação ao mundo é incontornável, a ideia da *torre de marfim* uma imagem sem correspondência na realidade do artista; ele não pode desligar-se da sua dimensão terrena e temporal, e essa dimensão está presente na sua criação enquanto existência individualmente estetizada. Ninguém pode portanto desumanizar-se de acordo com os seus interesses artísticos, ninguém pode despir-se da sua dimensão social e existencial e, no pólo oposto, a ninguém é outorgado o direito de exigir ao artista uma determinada forma de

¹¹² Cf. Iuri Lotman, *Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Estampa, 1978, p. 37.

¹¹³ Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 35.

¹¹⁴ Herbert Marcuse, *A Dimensão Estética*, ob.cit., p. 14.

¹¹⁵ *Ibidem*.

a manifestar. Casais Monteiro, na conferência acima aludida, explicita detalhadamente esses dois planos indissolúveis convergentes na criação da obra:

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a tão falada torre de marfim – isso de o artista ‘viver apenas para a sua obra’, por completo alheado do mundo – não passa de uma imagem fácil! Para admitir tal possibilidade seria necessário estarmos convencidos de que o artista pode tornar-se numa espécie de abstração, desumanizar-se ao ponto de não ter de homem senão o aspeto! Seria preciso esquecermo-nos de que não é apenas pela sua atitude presente para com os seus semelhantes que o homem tem contacto com eles; como esquecer que dentro de si, desde que nasceu, palpita em germe as mais diversas tendências, os instintos mais contraditórios ... que nas suas veias corre um sangue em que se deposita uma experiência milenária? Porque um homem não é apenas um indivíduo, isto é, não é como o fragmento que destacamos de uma rocha e que não conserva sequer recordações do todo a que pertenceu; o homem está ligado a todos os seus semelhantes por um sem-número de laços que nem que queira pode cortar. Mas não é tudo: a sua infância, a sua adolescência, esqueceremos o papel que elas tiveram na sua vida? Época das experiências indeléveis, como poderia o homem destruir o que dela lhe ficou, o contacto real, profundo, que durante ela manteve com a vida? Se isto se pode dizer de qualquer homem, quanto mais do artista, que tudo resente mais agudamente do que qualquer outro, para quem as coisas e os seres se revelam na mais íntima realidade?! Contudo, em segundo lugar, não é menos necessário dizer que, se o artista não pode, ainda que o queira, desumanizar-se, pode embora – e é nesse ponto que têm razão os que receiam as consequências do seu isolamento – trair a sua missão desviando a arte do caminho que lhe é próprio, pela mecanização dos seus dons criadores. Quer dizer: se por um lado é excessivo crer na completa desumanização do artista, é necessário não cair no excesso contrário, e julgá-lo sem a possibilidade de fazer dos seus dons de artista ... uma espécie de máquina¹¹⁶.

Como se vê, mais uma vez, Casais Monteiro movimenta-se na faixa que separa os neorrealistas dos seus próprios companheiros presencistas. É uma posição muito própria, de uma independência notável, sem trair princípios e fidelidades, mas também sem impedir que a sua idiossincrasia aflore. Sempre fazendo o seu caminho caminhando, dando um suplemento de modernismo e de realismo à *Presença*, e à sua obra enquanto presencista. A relação da arte com a vida enquanto desígnio de *sinceridade e autenticidade* é uma preocupação contínua; afinar estas relações foi uma constante do magistério crítico e teórico de Casais Monteiro:

A arte é uma função vital, corresponde a uma necessidade profunda do homem. O artista pode esquecê-lo, como já disse. Mas é preciso vincar bem que no próprio momento em que o esquece deixa de ser artista! [...] O essencial está, pois, não em fazer ao artista exigências que não têm razão de ser se ele for de facto um artista, mas em marcar nitidamente dentro de que limites se deve entender essa expressão já

¹¹⁶ Adolfo Casais Monteiro, “a Arte e o Povo”, *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 56.

duas vezes pronunciada «o contacto profundo com a vida». Se é pela manifestação desse contacto que um artista se revela criador de beleza, precisamos de saber o que tal expressão significa. [...] Ora desde já é preciso estabelecer que há uma estreita relação entre o artista criador e aquilo a que podemos chamar ‘alma coletiva’ dos homens. O artista cria *de acordo* com uma alma coletiva da qual participa, na qual *está*, e é por isso mesmo que a sua obra pode ser comunicada aos seus semelhantes. Direi por outras palavras: a coletividade *delega* num dos seus membros o dom de exprimir aquilo que apenas pode sentir quando já expresso, e que como coletividade que é não pode criar, por a criação ser um ato forçosamente individual¹¹⁷.

Esta conceção do ato criador como algo participado coletivamente por uma herança cultural comum, e sobretudo pela língua comum que autor e restantes indivíduos dessa comunidade partilham, remete para a obra de arte como representação de uma realidade participada por um grupo de homens, que partindo de uma raiz individualizada se universaliza pela sua capacidade de comunicação e expressão estética. Trata-se da capacidade de *amplidão* de que fala Heidegger em relação à obra de arte: “abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. [...] A obra mantém em aberto o aberto do mundo”¹¹⁸. Nessa abrangência de largo espetro conquistada pela arte, pela poesia, se situa a “função de expressão”¹¹⁹ concebida por Lévinas, performance da linguagem dirigida ao Outro, o momento em que o Eu procura um Tu enquanto elemento transcendental que torna o sujeito uma entidade de *fala*. A palavra é, nestas circunstâncias, sempre um elemento de sociabilidade, convoca outrem, abre o sujeito ao espaço intersubjetivo¹²⁰; a expressão integra uma forma de comunicação, que por sua vez faz aceder à perceção estética, e não se confina simplesmente a uma locução branca do ponto de vista da significação. Uma forma dialógica é condição necessária para que a matéria estética que formata um discurso individualista se consciencialize do *rosto*, “essa epifania ética” ou “identidade mesma de um ser”¹²¹, apercebido enquanto recetor, e a quem intencionalmente a *palavra* se dirige. Esta palavra é matéria sensível, corporalidade humana, não limita a sua ação à criação e relação de conceitos ou abstrações. Na visão de Lévinas, esta linguagem que emana da

¹¹⁷ *Idem*, p. 57.

¹¹⁸ Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, edições 70, 2000, p. 35.

¹¹⁹ Emmanuel Lévinas, “Entre Nous”, in *Essais sur le penser-à-l’autre*, Paris, Éditions Grasset&Fasquelle, 1991, p. 43.

¹²⁰ *Idem*, pp. 44 e ss.

¹²¹ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 170.

consciência solidária “descreve a transcendência onde o *outro* não pesa sobre o *mesmo*, obriga-o simplesmente, torna-o responsável, isto é falante”¹²².

A linguagem transforma-se na manifestação absoluta da responsabilidade e a estética integra em si uma essencial ética. O que fala não enquanto simples falante, mas o que fala transformando essa matéria verbal em obra de arte, desperta no homem que tem em face uma atenção dialogante, dado que integrou nele a visão do artista e a mensagem da obra: um é o *duplo* do outro, visto que se circunscreve “na esfera dialética da dimensão humana”¹²³. O campo estético e artístico é assim concebido como plataforma de intercâmbio humano, ou pela produção ou pela percepção:

À estátua, ao poema, à melodia achámo-los belos porque despertaram em nós o dom de sermos sensíveis à beleza, só diferente do artista em ser passivo, recetivo, ao passo que o dele é ativo, criador. A diferença está então em que aquele só pode elevar-se até ao melhor de si próprio quando a mensagem do artista lhe leva o seu apelo; ao passo que o artista está, por natureza, sempre presente nessa dimensão em que a vida supera todos os entraves que vulgarmente, na vida quotidiana, não lhe permitem manifestar-se em toda a sua múltipla riqueza¹²⁴.

É função da estética sublimar a realidade e simultaneamente fazer aceder os indivíduos a outros superiores patamares dessa realidade, combatendo a alienação e a degradação dos gestos e das palavras repetidas na sobreposição dos dias quotidianos. A experiência estética, partindo de um fenómeno exterior, de imediato se transforma em experiência interior, instauradora e inaugural porque sempre renovada, sempre em contínua *aparição*. A própria interpretação advém transformação, renovada visão das formas criadas pelo artista. Uma vez terminada, “a obra é assim ‘extraída’ do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autónoma. A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra de arte representa assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia”¹²⁵. A arte pretende-se como uma forma absoluta de democratização, “é portanto pertença de nós todos, na medida em que nos acorda”¹²⁶, alerta Casais Monteiro. Através da contemplação das formas estéticas e artísticas, o indivíduo, de acordo com as suas próprias

¹²² Emmanuel Lèvinas, “Entre Nous”, ob. cit., p. 43.

¹²³ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 63.

¹²⁴ Adolfo Casais Monteiro, “A Arte e o Povo”, *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 58.

¹²⁵ Herbert Marcuse, *a Dimensão Estética*, ob. cit., p. 21.

¹²⁶ Adolfo Casais Monteiro, “A Arte e o Povo”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 58.

idiossincrasias, transforma o ato de interpretação num ato de sublimação interior, embora o juízo de gosto individual tenda para se afirmar rumo à universalidade possível¹²⁷. “Com a afirmação da interioridade da subjetividade, o indivíduo emerge do emaranhado das relações de troca e dos valores de troca, [...] e entra noutra dimensão de existência”¹²⁸, salienta o insuspeito Marcuse, numa interpretação crítica da estética marxista, distinguindo em todas as circunstâncias o plano estético do mero plano das relações de produção e da luta de classes. A obra estética, apesar de não intervir de forma direta na luta social, constitui um elemento fundamental de sociabilidade que congrega autor e recetor, escritor e leitor, reatualizando uma mensagem e uma forma de linguagem. Sartre situa esse pacto na esfera plena da racionalidade, da libertação das paixões: “a decisão de escrever supõe que ele (o escritor) tenha estabelecido um distanciamento em relação às suas afecções; numa palavra que ele tenha transformado as suas emoções em emoções livres, como eu faço com as minhas lendo-o”¹²⁹. Casais Monteiro partilha igualmente a conceção do papel social da arte, sem que esta, na sua manifestação desde logo pessoal, faça qualquer tipo de cedência enquanto verdadeira forma estética, liberta de qualquer ideologia. A opção individual em arte é portanto enquadrada por uma realidade social que produz a norma, a função e o valor estético e cria o paradigma¹³⁰. O sujeito criador visa agir sobre o Outro (a estética é sempre uma ética) e este, que pessoalmente recebe a arte, transforma-a pela sua visada ativa, e em simultâneo sofre, dialeticamente, no contacto com a obra uma singular transformação:

A arte é portanto pertença de nós todos, na medida em que nos acorda; sim, na medida em que nos acorda: porque nós dormimos quase sempre, andamos quase sempre extraviados da nossa personalidade. A vida tem mecanismos fáceis: os gestos de todos os dias, a repetição constante das mesmas situações, a contemplação quotidiana dos mesmos rostos, das mesmas paisagens, em suma, a imutabilidade do cenário em que as nossas vidas se vão desenrolando tornam-nos a pouco e pouco impermeáveis à verdadeira fisionomia das coisas e dos seres¹³¹.

O distanciamento espacial e temporal em arte não implica indiferença. Através da sistemática reatualização da obra há sempre um espaço e um tempo comuns que colocam autor e recetor em *presença*, sem que para isso seja necessário ideias

¹²⁷ Cf. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, ob. cit., p. 99.

¹²⁸ Herbert Marcuse, *a Dimensão Estética*, ob. cit., p. 18.

¹²⁹ Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, ob. cit., p. 61.

¹³⁰ Cf. Jan Mukarovsky, *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*, ob. cit., pp. 45 – 46.

¹³¹ Adolfo Casais Monteiro, “A Arte e o Povo”, in *De Pés Fincados na Terra*, ob. cit., p. 58.

filosóficas, culturais ou civilizacionais comuns; basta para tanto uma “comum” dimensão estética, a consciência intencional desencadeando uma recíproca atenção que, na literatura, pode desembocar na consecução de um “comum” *pacto de leitura* descrito por Sartre: “assim a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor, cada um deles confia no outro, cada um deles conta com o outro, exige do outro tanto como exige de si mesmo. Pois esta confiança é em si mesmo generosidade”¹³².

A arte age nas profundezas do humano, transpõe as fronteiras da realidade enquanto materialidade captada pelos sentidos, afasta-se da *praxis* quotidiana e atua em profundidade no indivíduo, captando no contingente uma vivência intemporal e universal. Não sendo uma realidade concreta e direta, também não se trata de existir em arte na pura ficção: “o reconhecimento do valor de um determinado tipo de obra não desvaloriza de modo algum obras de um tipo completamente diferente, a determinação circunstancial e a consequente relatividade dos juízos estéticos não implica que estes devam ser totalmente subjetivos. As obras de arte não se contradizem, por diferentes que possam ser, e os juízos críticos são mais sintomáticos do que verdadeiros ou falsos”¹³³. Sendo a realidade da arte trans-histórica, capta não tanto as injustiças datadas mas a relação de revolta e injustiça entre o homem na sua individualidade e a repressão social que se preserva e renova sobre várias formas ao longo dos tempos¹³⁴. Quando Casais Monteiro nos dá a sua experiência interior de uma realidade opressiva e cruel relacionada com a situação trágica inerente à Guerra Civil de Espanha ou o testemunho das atrocidades relacionadas com os acontecimentos da segunda Guerra Mundial está, pela arte, a transmitir a denúncia da violência intemporal que se abate sobre os indivíduos, a brutalidade do estado sobre o homem de qualquer tempo e de qualquer latitude. Há pois uma mensagem universal que transforma a referencialidade historicamente circunscrita em arte intemporal. E nem o deíctico temporal “esta é a hora” afunila o poema num caso histórico concreto, antes presentifica a intemporalidade através da significação do lugar que desempenha neste tipo de poesia testemunhal uma função relevante. Trata-se de um *espaço literário* “enquanto um espaço concreto e existencial, digamos enquanto lugar”¹³⁵. Desta fórmula poética, em que o tempo se projeta no espaço na construção cósmica e

¹³² Sartre, Qu'est-ce que la littérature, ob. cit., p. 62.

¹³³ Arnold Hauser, *Teorias da Arte*, ob. cit., p. 157.

¹³⁴ Cf. Herbert Marcuse, ob. cit., pp. 33 35.

¹³⁵ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 139.

simbólica de um espaço-tempo, observemos excertos de dois poemas de longo fôlego, intencionalmente comprometidos, de *Canto da Nossa Agonia*:

ESTA É A HORA INCERTA ENTRE A DERROTA E UM SONHO INCERTO DE REDENÇÃO!

Esta é a hora difícil em que só ficou o abismo sobre o qual, suspensos,
nem sabemos que nos estamos despenhando ou vamos já subindo,
esgarçando as mãos nas arestas vivas da rocha íngreme,
com todo o peso dos sonhos destruídos atraindo-nos ao precipício...
É a hora da salvação difícil em que tudo é perigo iminente
de não haver mais senão um vazio insondável
coalhado de cadáveres ao fundo,
de cadáveres que fazem todos os gestos da vida,
mas não passam afinal de sombras despegadas da vida...

É a hora...
terá de ser a hora da ressurreição
em que da carne espezinhada a vida enfim reverdeça,
Fénix invencível.
É preciso que seja a hora!
[...]
O mundo está na hora morta,
na hora para qualquer ressurreição...

Quando virá a hora?
[...]
Quando haverá voz que não só a isolada,
quando caberá no mundo cada pessoa num lugar seu,
quando haverá homens em que a vida não seja apenas
como um violino de que estalaram todas as cordas?

QUE SILÊNCIO ESTE SILÊNCIO FEITO DE MIL RESPOSTAS INÚTEIS!

Tudo parece feito para ser entendido tal qual parece,
simples, direto, claro, imediato...
Mas tudo se transfigura, vivido, em opaca resistência;
[...]
quem pede guerra , metralha, canhões, sangue derramado?!
Onde maior campo de batalha de infindável agonia
que a vida simples de cada momento de cada vida?
Onde mais sangue do que na luta miserável por nenhuma presa,

na guerra inevitável
 na afinal por ninguém desejada guerra de um contra todos,
 de cada um contra cada um, de cada um contra si próprio?
 Quanto mais horrível, mas inutilmente derramado ainda do que o sangue vertido pelas
 metralhadoras,
 não é o da luta corpo a corpo dos homens incompreensíveis uns aos outros,
 dos homens que sem fim agonizam matando o amor entre os semelhantes,
 suicidando-se na morte com que envenenam o próprio ar que respiram!
 [...]

Por trás da mão armada em profundidades de agonia
 está o ódio do semelhante contra o semelhante,
 do vivo contra o vivo;
 e estará, permanecerá, resistirá,
 por sobre violências e opressões, mortes e carnificinas,
 enquanto o homem não aprender a justiça no sofrimento,
 a humanidade na dor própria,
 enquanto de dentro de si próprio não tiver arrancado,
 até ao último sorvo,
 o sangue podre e venenoso da indiferença!¹³⁶

Esta vertente empenhada da poesia de Adolfo Casais Monteiro, se bem que mais intensa em determinado período histórico já aqui identificado, não obstante os seus momentos épicos e estridentes, por assim dizer, nunca deixa de perpassar um halo de negatividade e disforia, assim como na sua poesia mais intimista e melancólica nunca se esvai completamente um estremecimento de revolta, de confronto com a realidade circundante, reitera-se. A conciliação entre o seu individualismo tipicamente presencista e o seu natural espírito solidário foram dialeticamente estando na base da sua poesia e da sua ação crítica, num espírito de síntese onde os seus opositores queriam ver um paradoxo demonstrativo de um carácter contraditório¹³⁷. Tão-só, portanto, a manifestação de uma personalidade complexa e rica, que valorizou a sua obra. A poesia de Casais Monteiro, como toda a verdadeira poesia moderna, defronta-

¹³⁶ Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, ob. cit., pp. 118 – 120.

¹³⁷ Gaspar Simões é dos que procura nessa dialética frutífera a incoerência: “Como conciliar, porém, individualismo tão excessivamente, tão apaixonadamente proclamado, com a ‘fraternidade’ que progressivamente iria minando o ideário de Adolfo Casais Monteiro? Eis um dos paradoxos do destino deste presencista, muito mais presencista que os presencistas da primeira hora, e, entre todos eles, o em quem o individualismo mais socialmente se expandia. Não obstante este inato individualismo, Casais Monteiro levará o resto dos seus dias, sobretudo a partir de certa data, a manifestar-se como se o individualismo em excesso fosse o seu maior inimigo – o cavalo de Tróia da geração”. Ver João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da “presença”*, ob. cit., p. 111.

se dramaticamente com a eterna separação entre “o espírito e a vida”¹³⁸; frequentemente a vida dá o lugar absoluto ao pensamento e ao espírito, impõe-se por isso a procura da conciliação, a síntese dialética, o salto em frente, assim abarcando “todo o drama da condição humana”¹³⁹, como conclui Ramos Rosa sobre o autor de *Simples Canções da Terra*. O mesmo Ramos Rosa, divergindo de Claude Vigée, verifica que “não se alcançará essa almejada unidade entre o espírito e a vida, unidade que não é efetivamente real ou absoluta mas que também não é falsa”¹⁴⁰.

À laia de conclusão sobre esta vertente da poesia de Casais Monteiro, diremos que tal como na sua obra em prosa, também na sua obra poética não há compartimentos estanques, tudo corre em círculos, em recorrências constantes, em revisitações sucessivas. Assim, com o autor de *O Grito Claro*, dizemos também que “seria utópico ou primário considerar a evolução de uma obra por superação absoluta das fases ou momentos anteriores e numa única linha de evolução. A poesia de Casais Monteiro retornará a momentos anteriores, exprimindo conceitos e intuições de fases nunca definitivamente superadas, embora numa modulação diferente”¹⁴¹.

¹³⁸ António Ramos Rosa, *Poesia Liberdade Livre*, ob. cit., p. 88.

¹³⁹ *Idem*, p. 89.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Idem*, p. 90.

Fecho

Nesta retrospectiva da atividade doutrinária da *Presença*, a par do labor teórico-crítico de Adolfo Casais Monteiro, procurou-se dar uma panorâmica, tanto quanto possível representativa, do que foi o comumente denominado Segundo Modernismo em Portugal entre final da década de vinte e princípios da década de quarenta. Certos da importância dessa revista e do contacto com todos aqueles que aí colaboraram na formação de Casais Monteiro enquanto poeta, crítico e pensador do fenómeno literário, foi consagrada a primeira parte deste trabalho a uma abordagem da atividade crítica, doutrinária, de divulgação e orientação estético-literária da *Presença*, bem como a cartografar as grandes encruzilhadas que dela emanaram e nela foram desembocar. Deixou-se ainda entrever que coube a Casais Monteiro não tanto dissolver a sua ação na ação geral da *Presença*, mas deixar de uma forma vincada a sua marca reflexiva e inovadora na delineação do que era ser moderno nesse tempo e nesse lugar, sem dúvida em fase de desaceleração em relação à época dos modernismos vanguardistas do início do século. Não se pode negar o seu empenho na defesa do projeto doutrinário da publicação e no combate a todos aqueles que por razões teóricas, literárias, estéticas, mas também ideológicas e de compromisso político entenderam combater a *Presença* e o seu programa, como se sabe claramente autónomo em relação a qualquer pretensão de instrumentalização para intuítos fora da órbita da arte, da cultura, da estética, da literatura, da reflexão filosófica, da divulgação de obras e autores. Naturalmente, sabemos quanto uma tarefa deste tipo tem, em cada momento, de fazer opções; sobretudo quando se trata de abordar um objeto estético, crítico, teórico e literário com a amplitude da *Presença* (uma das revistas com maior durabilidade em Portugal e peça central de conhecimento de uma época literária e dos movimentos de empenhamento intelectual de toda uma geração) e um autor complexo, irregular e multifacetado da dimensão de Adolfo Casais Monteiro. É pois uma tarefa sempre em inacabamento, sempre em ponto de eclosão de problemas novos ou do surgimento de novas faces do mesmo problema. Um trabalho sobre crítica, teoria crítica e doutrinação não deixa de acarretar a dificuldade decorrente da abordagem de textualidades sobrepostas, de “refletir sobre olhares que, por sua vez, já olharam”, como observa Vieira Pimentel¹. Ou de interpretar os

¹ Vieira Pimentel, ob. cit., p. 23.

intérpretes e o interpretado, configurando assim a presença nesta abordagem de uma subjetividade dupla, decorrente de visões sobrepostas sobre o fenómeno literário. O texto a analisar é em si já um pós-texto, porque debruçado sobre o texto primeiro pertencente por norma aos tradicionais géneros literários ou canónicos.

Com o passar do tempo sobre a produção teórico-crítica presencista, verificamos que a sua aparente ultrapassagem pelas novas críticas e por modelos de génese estruturalista foi mero efeito dos ecos do tempo, de um determinado tempo. Hoje-em-dia, essa vertente libertária aí cultivada – personalista, existencialista e repassada de subjetividade humana – mantém uma surpreendente frescura e uma presença viva e atuante. Uma crítica à crítica que permanece válida, e que constitui uma meta-reflexão literária que se vai desdobrando sobre si mesma, numa sobreposição de linguagens e de falas em reatualização contínua.

À Presença cabe também o “rescaldo”² das labaredas órficas e vanguardistas, e, por comparação com os mais exaltados dos primeiros modernistas, envereda por uma posição conciliadora, moderada, compatível com a genuína tradição nacional; que não menos radical que *Orpheu* na recusa do academicismo, do institucionalismo, do historicismo, do pitoresco, das doutrinas de raiz oitocentista, ultrapassadas pelo tempo e pelas novas realidades estéticas e poéticas. Neste balanço final do(s) modernismo(s) português(es), da relação complexa, dúbia e intrincada entre *Orpheu* e *Presença*, é pertinente verificar a visão-síntese de Casais Monteiro, o menos suspeito, ou o mais modernista dos presencistas:

Hoje, quando também o período da presença se encontra encerrado, podemos ver claramente que, embora tratando-se de duas gerações sucessivas, elas têm de ser compreendidas como as duas faces do mesmo ‘movimento’, ambas elas em oposição ao mesmo ‘inimigo’, ambas procurando um caminho inteiramente diverso daquele que, tanto no período *Orpheu* como no período *presença*, era o seguido pelos escritores de grande aceitação, todos estes prolongando uma literatura intemporal e formalista, voltada para o passado e alheia ao mundo atual³.

Foi nossa preocupação fazer ressaltar a visão de Casais Monteiro nessa confluência de caminhos para a crítica, para a poesia, para a literatura, para a arte; empreender, a partir da sua obra, e através dela, um conjunto de reflexões teóricas no campo da hermenêutica e da fenomenologia literárias, da historicidade da receção e da leitura,

² Eunice Ribeiro, ob. cit., p. 143.

³ Adolfo Casais Monteiro, “A Escola de Poesia Subjectiva, Desenvolvida no Culto de Proust e de Gide...”, in *O que Foi e o que não Foi o Movimento da presença*, ob cit., p. 37.

da doutrinação e da percepção estéticas, da teoria do leitor, da literatura de ideias, das formas do pensamento estético-crítico, dos modos de dizer e legitimar o literário e o artístico. Procedeu-se ainda à contextualização do autor perante as diversas encruzilhadas ideológicas e literárias do seu tempo, num mapear de convergências e divergências desde logo no interior da própria *Presença* e extensivas ao mundo artístico e cultural desse momento historicamente atribulado.

Os textos críticos e poéticos desencadeiam entre si um diálogo onde em simultâneo se estabelece uma tensão dupla: de rutura e de contiguidade, visto que o texto legitimador nunca pode ser apresentado como uma conceptualização do literário, como impossível foi, desde Baumgarten, conceptualizar o estético em termos de regras ou com base nos juízos de gosto e de valor. Como refere Silvina Rodrigues Lopes, “nenhum critério permite designar uma obra como literária” e, em última análise, a única exigência aceitável da instituição literária para tal designação é que as próprias obras decidam elas mesmas auto-designar-se “literárias através de diversos processos que de algum modo se associam à menção explícita ou implícita da sua pertença a um género ou subgénero literário, ou à própria literatura como género”⁴.

Nos cinco capítulos constitutivos da segunda parte desta dissertação, testou-se, através dos instrumentos da análise teórico-literária, da hermenêutica, da fenomenologia e da teoria estética, o pensamento e a obra crítico-reflexiva de Adolfo Casais Monteiro, bem como as linhas de causa e efeito, de recorrência e circularidade entre a sua obra teórica e a sua obra poética e romanesca, limitada esta a um breve, mas para nós não negligenciável, romance. Nesta segunda parte do estudo, perseguiu-se também o empenhamento de Casais Monteiro na defesa de uma clara autonomização da literatura das suas circunstâncias históricas e biográficas, sem nunca abdicar da marca de uma consciência humana que torna viva e atuante a obra, que, se limitada a um formalismo ou a uma pura conceção lógica ou racionalista, estaria condenada ao insucesso enquanto construção humanamente representativa. O autor encarou a literatura como um espaço imponderável de liberdade, que não se sujeita a condicionamentos de nenhuma ordem, porque a obra literária, como qualquer outra do campo vasto da arte e da estética, não se subordina a leis gerais; a literariedade depende tão só, como se referiu, da própria auto-designação da parte da obra enquanto arte, enquanto literatura, numa intencionalidade conceptual que remete

⁴ Silvina Rodrigues Lopes, ob. cit., p.477.

para a filosofia do *ready made*, de Duchamp. A literatura apresenta-se pois como um campo que a si mesmo se limita e se potencializa, tanto mais que a ausência de fronteiras restritas fomenta o alargamento do campo literário⁵ enquanto plena expressão do indivíduo de fala e que fala.

O estético e o literário, embora prossigam imbricados, mutuamente condicionados, não têm a possibilidade de reciprocamente se legitimarem ou se fundamentarem. Na senda da Escola da Recepção de Constanza, é em última instância ao leitor que cabe – no seu solitário mas decisivo ato de leitura, de receção, de percepção, de interpretação – validar a existência ou a ausência do literário. Todo o trabalho da *Presença*, e naturalmente de Casais Monteiro, foi uma contínua ação de legitimação e deslegitimação do literário e do estético, porque “toda a literatura existe para ser legitimada; é preciso encontrar critérios e determinar funções, e com base neles, julgar, catalogar, inventariar, arquivar”⁶, tarefas centrais do labor dos presencistas mais destacados. Na crise dos discursos legitimadores (na crítica, na teoria, na doutrina, na história da literatura) assentou a voz nitidamente libertária de Adolfo Casais Monteiro, que conferiu à receção a palavra fundamentadora e humanamente legitimadora. À *Presença* coube portanto opinar, valorar, divulgar, legitimar, interpretar, orientar, mas não promover obras e autores à luz de um qualquer acervo de técnicas analíticas ou de *marketing*. A liberdade exigida por Casais Monteiro para a abordagem da obra literária radica na consciência plena da inexistência de uma identidade prévia do fenómeno literário, dando assim origem à proliferação das mais amplas e diversas “discursividades”⁷.

Ainda dentro da segunda parte da dissertação, passou-se em revista a obra ensaística e crítica de Adolfo Casais Monteiro exterior ao seu magistério presencista, em confronto com as tendências marcantes do seu tempo: o surgimento das *Novas Críticas*, dos movimentos formalistas, estruturalistas, historicistas, genéticos, psicanalíticos, biografistas e outros, salientando-se a forma como o autor se foi posicionando perante cada um desses movimentos e dando a ver a coerência e a evolução inscritas na sua extensa e variada obra. Deu-se especial atenção aos seus textos metacríticos, autotélicos, autorreflexivos, que demonstram quanto o autor de *Estrutura e Autenticidade na Teoria e Crítica Literárias* questionava a função e a

⁵ Cf. *Idem*, p. 477.

⁶ *Idem*, p. 480.

⁷ *Idem*, p. 484.

natureza da crítica e do crítico perante a literatura, a arte, o leitor. Isto em paralelo com a forma como interrogava a própria poesia, metapoeticamente, em sucessivas artes poéticas. Tal não o impediu de adotar perante a literatura portuguesa, perante o público leitor e consumidor de arte e perante os seus confrades escritores uma atitude dedicada e altruísta: divulgando-os, promovendo-os, estudando-os, deixando-lhes, com a frontalidade e a rudeza que eram seu apanágio idiossincrático, a sua palavra conselheira, a sua crítica franca e aberta. Para isso, integrando num primeiro momento um movimento coletivo que em tudo contraria a ideia de que os presencistas se fechariam na sua *torre de marfim*, totalmente alheios, ou alienados, do que se passava à sua volta, indiferentes com a sorte do próximo, fosse o confrade escritor, ou o simples homem comum.

No epílogo deste trabalho, em que se procurou ligar a atividade individual do escritor com a atividade de carácter coletivo ao serviço da *Presença*, podemos comprovar a afirmação feita a abrir o livro de crítica e teoria literária sobre a atividade da publicação – referimo-nos a *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença* – que não deixa dúvidas sobre a sua condição de escritor comprometido com os outros, de homem solidário e vigilante: “Uma das minhas mais persistentes vocações foi sempre a de me interessar pelo que me permitirei chamar as manifestações coletivas da literatura”. Contrariando por essa via o lúcido reconhecimento do seu “feroz individualismo”⁸. Alguns procuraram detetar incoerências, “permeabilidade de carácter”, errância e diletantismo no seu percurso enquanto escritor e cidadão, quando, de facto, a diversidade do mundo e dos caminhos da estética e da literatura que nele repercutiram revelaram um intacto sentido de missão, uma atenção culta e vigilante, uma coerência que de uma forma geral resistiu às mais variadas e complexas vicissitudes pessoais, literárias e políticas.

A sua obra ensaística, crítica e poética é pois depositária dessa sensibilidade atuante, intencional, dessa complexidade de formas que testemunham a confluência de múltiplos afluentes: os primeiro e segundo modernismos, o eco simbolista e decadentista dos primeiros versos, a tangência ao Neorrealismo quando as circunstâncias históricas assim o exigiram, a simpatia pela aventura surrealista. Na crítica, aproximou-se em diferentes momentos de uma ou outra sensibilidade, mas

⁸Adolfo Casais Monteiro, Introdução a *O que Foi e o que não Foi o Movimento da presença*, ob. cit., p. 15.

sem nunca abdicar da sua própria ideia de crítica, de uma liberdade absoluta de opinião como base do seu comentário judicativo.

No seu último poema publicado, o poeta anti-musical, ou de uma música idiossincrática, de ritmos rudes e agressivos, convoca Mozart, talvez o *Requiem*, lugar indiviso entre a vida e a morte, as trevas e a claridade, a vigilância e o sonho. “Ouvindo Mozart”, é o título; o carácter interartístico que guiou desde sempre a sua poesia e a sua crítica sintomaticamente aqui confluem. Ariadna, ou o fio poético precário e contingente, lança o sujeito em outros e sucessivos labirintos, fá-lo desembocar nos abismos mais cerrados, e parece deixar em aberto qualquer das possibilidades: redenção ou condenação: “Os continentes invisíveis presidem nosso destino. // Estarei acordado? Porque chamar / sonho à realidade sem memória? // Há sempre outros abismos até onde / o fio invisível nos conduz. // Ariadna, serás tu?⁹”.

⁹ *Poesias Completas*, ob. cit., p. 212.

Apêndice

Adolfo Casais Monteiro: Nota Biobibliográfica

Nascido a 4 de Julho de 1908 na cidade do Porto, Adolfo Casais Monteiro, filho único, nasceu no meio de uma família burguesa, tradicional, que cultivava com afincos os valores culturais e de cidadania, o que muito contribuiu para que o futuro poeta pudesse desde muito cedo expressar uma forte inclinação intelectual e artística que o acompanharia e se acentuaria ao longo dos relativamente escassos sessenta e quatro anos de vida. Efetuou os estudos liceais no Colégio Almeida Garrett e no Liceu Rodrigues de Freitas, do Porto – onde mais tarde viria a lecionar –, findos os quais ingressou na antiga Faculdade de Letras no curso de Ciências Históricas e Filosóficas, onde teve como professores, entre outros mestres, o grande Leonardo Coimbra. Licenciou-se no referido curso em 1933, precisamente aos vinte e cinco anos. Mas, antes disso, em 1929, com escassos vinte e um anos, sucederam dois acontecimentos marcantes na sua vida de escritor e de intelectual empenhado: a publicação do seu primeiro livro de poesia, *Confusão* (título pouco feliz, o que lhe valeu alguns venenosos trocadilhos de alguns rivais nas letras), e a participação na direcção da prestigiada revista *Águia*, juntamente com intelectuais da craveira de Leonardo Coimbra ou Sant’Ana Dionísio.

Ainda estudante, com vinte e três anos, é convidado por José Régio, a sugestão de Gaspar Simões, a participar na direcção da revista *Presença*, após uma cisão na sua direcção que levou ao abandono da mesma de Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Edmundo Bettencourt. Aceita o convite e junta-se a João Gaspar Simões e José Régio na direcção da *Folha de Arte e Crítica* a partir do número 33 de Julho/Outubro de 1931, se bem que a sua colaboração na revista já viesse de números anteriores, mais concretamente do nº 17, de Dezembro de 1928, com um texto sobre Eça de Queirós. Aí continuou exercendo uma intensa actividade crítica até à extinção da *Presença*, no Nº 56, em Fevereiro de 1940, por dissidências internas entre os seus directores, sobretudo entre Casais Monteiro e Gaspar Simões, quanto à orientação editorial da publicação.

Em 1933, publicou o seu primeiro volume de ensaios, *Considerações Pessoais*; data deste mesmo ano a publicação, em parceria com o poeta brasileiro Ribeiro Couto, de uma coletânea poética intitulada *Correspondência de Família*.

A sua entrada na atividade política – movido pelo dos valores liberais desde cedo incentivados pela família – deu-se com a sua participação no Movimento de Renovação Democrática em 1933-1934. Neste mesmo ano inicia a sua atividade pedagógica no Liceu Rodrigues Freitas, como atrás referido, após ter cursado, em Coimbra, Ciências Pedagógicas na Faculdade de Letras e de ter feito o Exame de Estado no Liceu Normal. Ainda em 1934 publica novo volume de poesia, *Poemas do Tempo Incerto*, e casa com a também escritora Alice Gomes, irmã do importante romancista neorrealista Soeiro Pereira Gomes. Desse casamento nasceu em 1938 o seu único filho, João Paulo Gomes Monteiro, professor catedrático de Filosofia, lecionando em universidades portuguesas e brasileiras e que tem estado na base de uma intensa e escrupulosa reedição das obras esgotadas e à edição dos livros póstumos do pai.

No início de 1937, traz a público uma nova coletânea poética, *Sempre e Sem Fim*; no decurso deste mesmo ano, por motivos políticos, foi demitido de professor, início de uma longa série de perseguições políticas que o levaram aos cárceres do regime por diversas vezes. A sua consciência vigilante, a sua recusa em calar-se perante os atropelos da liberdade dentro e fora das fronteiras do país fizeram com que vivesse intensamente a trágica Guerra Civil de Espanha e os acontecimentos catastróficos da Segunda Guerra Mundial, acontecimentos que serviram de referência a dois livros de assinalável impacto junto da opinião pública: *Canto da Nossa Agonia* (1942) e *Europa* (1946). Este último, longo e profético poema, lido aos microfones da BBC por António Pedro, precisamente em Londres. Data também de 1945 a publicação do seu único romance, *Adolescentes*, género através do qual não mais se iria internar. Anteriormente, já tinham vindo a lume mais dois volumes de poesia: *Noite Aberta aos Quatro Cantos* e *Versos*, este último reunindo alguns dos seus livros anteriores. Ainda em 1946, traz a público importantes ensaios, de que se destacam os consagrados a Ribeiro Couto, Jules Supervielle e Manuel Bandeira, (três autores que cada um à sua maneira influenciariam a sua actividade de poeta). Desde o primeiro momento assume-se como um dos principais dinamizadores do semanário *Mundo Literário*, que congregou ao tempo escritores e tendências mais relevantes da época.

Seguem-se alguns estudos decisivos sobre a obra de Fernando Pessoa, com quem troca uma correspondência intensa e de valor incalculável para o estudo do maior poeta português depois de Camões. Destaque-se pela sua importância única a célebre extensa carta de Fernando Pessoa dirigida a Adolfo Casais Monteiro sobre a origem dos heterónimos. A importância da *Presença* e de Adolfo Casais Monteiro na divulgação e na consolidação de Fernando Pessoa como um poeta excepcional são inquestionáveis. Casais Monteiro, além de estudos vários sobre o poeta, posteriormente publicados em livro, prefaciou, estudou e organizou uma antologia do poeta, repetidamente reeditada.

Em 1949, sai novo livro de poesia, *Simples Canções da Terra*, a que se juntou a belíssima “Ode a Gomes Leal”. No ano seguinte traz a público um livro de teoria e crítica literária marcante, *O Romance e os seus Problemas*, onde se reúnem ensaios, críticas, artigos e resenhas escritos entre 1928 e 1949, embora um ou outro texto aí inserido fosse inédito. Entre 1952 e 1954 continuam a surgir novos e importantes trabalhos sobre Fernando Pessoa, *Fernando Pessoa e a Crítica*, *Fernando Pessoa, o Insincero Verídico* e o prefácio à edição bilingue de «Tabacaria», *Fernando Pessoa – Bureau do Tabac* (versão francesa de Adolfo Casais Monteiro e Pierre Hourcade). Este trabalho pioneiro é um marco central na divulgação de Fernando Pessoa aquém e além fronteiras.

Não suportando o clima claustrofóbico, de perseguição política e de falta de liberdade existente em Portugal, parte para o Brasil em 1954. Neste mesmo ano publica *Voo Sem Pássaro Dentro*, mais um volume de poesia, e em Espanha, mais concretamente em Madrid, sai uma prestigiosa antologia da sua poesia traduzida e organizada por Rafael Morales. Segue-se, em 1957, a edição do volume antológico *Antero de Quental – Poesia e Prosa*, editado naturalmente no Brasil, onde vivia. Continua a paixão de sempre por Fernando Pessoa consubstanciada na publicação de *Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, em 1958, a que se segue no ano seguinte uma antologia da poesia da *Presença*, volume que mais tarde viria a ser reeditado em Lisboa pela Moraes Editores. Em 1960 é publicada uma antologia da sua própria poesia prefaciada por Jorge de Sena. Em 1961 sai *Clareza e Mistério da Crítica*, onde se debruça sobre a problemática da hermenêutica literária, problema que sempre o interessou.

No Brasil lecionou em diversas e prestigiadas faculdades brasileiras, orientando cursos naturalmente dirigidos para a problemática literária, história, teoria e interpretação. Viria, em 1962, a fixar-se como regente da cadeira de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, no Estado de S. Paulo. A sua atividade docente e crítica continua nesta *fase brasileira* com grande intensidade, a colaboração em jornais e revistas multiplica-se e as suas áreas de interesses vão estar na base de dois importantes volumes de ensaios e críticas: *O Romance – Teoria e Crítica* e *A Palavra Essencial*, este reeditado mais tarde em Portugal. Nunca mais regressou à pátria, verdadeiro *estrangeiro definitivo*, nem por isso deixou de acompanhar a situação portuguesa, mantendo uma intensa correspondência com diversos escritores e amigos em que abordava a vida literária mas também política. Fiel às suas convicções democráticas de sempre, toma posição nas eleições para a Assembleia Nacional, em 1969. Nesse mesmo ano, a Portugália Editora apresenta as suas *Poesias Completas*, incluindo o livro inédito *O Estrangeiro Definitivo*: esta publicação é um contributo para a sua consagração como poeta e para a sua divulgação junto de um público mais vasto e interessado pela poesia. Em 1972, viria a falecer de doença incurável. Ainda nesse mesmo ano seriam publicados os livros *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea* e *Fernão Mendes Pinto, Páginas da «Peregrinação»*¹.

Será ainda de realçar uma importante atividade, não registada em livro, levada a cabo tanto em Portugal como no Brasil, e que passou por conferências, colóquios, prefácios, diretor, consultor e colaborador de múltiplos órgãos de informação. Uma palavra final para a sua importante atividade de tradutor, com um papel de divulgação de grandes nomes da escrita e da filosofia junto do público português, ao mesmo tempo que serviam de fontes onde se abastecia a sua própria criação poética: Balzac, Hemingway, Tácito, Sartre, Tolstoi, Caldwell, Unamuno, Stendhal, Diderot, Kierkegaard, entre outros.

¹ Cf. “Resenha Cronológica”, in *Poesia Completas*, Lisboa, INCM, 1993, pp. 221-227.

Bibliografia Activa – Adolfo Casais Monteiro

Poesia

- *Confusão*, Coimbra, Edições *presença*, 1929.
- *Correspondência de Família* (em colaboração com Ribeiro Couto), Lisboa, 1933.
- *Poemas do Tempo Incerto*, Coimbra, Edições *presença*, 1934.
- *Sempre e Sem Fim*, Porto, Edições *presença*, 1937.
- *Canto da Nossa Agonia*, Lisboa, Edições Signo, 1942.
- *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, Lisboa, Edições Signo, 1943.
- *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (2ª edição aumentada) Lisboa, Editorial Inquérito, 1959.
- *Versos*, (Compilação em versão definitiva dos livros *Confusão*, *Poemas do Tempo Incerto* e *Sempre e sem Fim*), Lisboa, Editorial Inquérito, 1944.
- *Europa*, Lisboa, Editorial Confluência, 1946.
- *Simple Canções da Terra*, seguido de uma *ODE A GOMES LEAL*, Porto, Cadernos das Nove Musas, 1949.
- *Voo Sem Pássaro Dentro*, Lisboa, Editorial Ulisseia, 1954.
- *Adolfo Casais Monteiro* (Antologia), Madrid, Ediciones Rialp, 1954.
- *Poesias Escolhidas* (Antologia), Salvador da Bahia, Imprensa Oficial, 1960.
- *Poesias Completas* (inclui o livro inédito *O Estrangeiro Definitivo*), (1929 – 1969), Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- *Adolfo Casais Monteiro* (Antologia), Lisboa, Assírio & Alvim (col. «Documenta Poética»), 1973.
- *Poesias Completas* (Antologia), Lisboa, INCM, 1993.

Romance

- *Adolescentes*, Porto, Editorial Ibérica, 1945.

Ensaio / Crítica

- *Considerações Pessoaís*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.
- *A Poesia de Ribeiro Couto*, Porto, Edições *presença*, 1935.
- *Descobertas no Mundo Interior: A Poesia de Jules Supervielle*, Porto, Edições *presença*, 1938.
- *Introduction à la Poesie de Fernando Pessoa*, Lisboa, separata do Bulletin des Études Portugaises, 1939.
- *Le Moderne et l' Éternel Dans La Poésie Portugaise Contemporaine*, Lisboa, separata do Bulletin des Études Portugaises, 1939.
- *Sobre o Romance Contemporâneo*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1940.
- *De Pés Fincados na Terra*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1940.
- *Manuel Bandeira* (Estudo sobre a sua obra poética, seguido de antologia), Lisboa, Editorial Inquérito, 1943.
- *O Romance e os Seus Problemas*, Lisboa – Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- *Fernando Pessoa e a Crítica*, Lisboa, 1952 (Separata dos *Cadernos de Poesia*).
- *Fernando Pessoa, o Insincero Verídico*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1954.
- *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- *A Moderna Poesia Brasileira* (Conferência), S. Paulo, col. «Nova Crítica», Clube de Poesia, 1956.
- *Estudos Sobre a Poesia De Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1958.
- *A Poesia da «Presença»* (Estudo e Antologia), Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959.
- *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1961.
- *O Romance (Teoria e Crítica)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964.
- *A Palavra Essencial*, (Estudos sobre a Poesia), S. Paulo, Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de S. Paulo, 1965.
- *A Literatura Popular em Verso no Brasil*, Lisboa, Separata da Revista *Ocidente*, 1965.
- *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de S: Paulo, 1972.

- *O País do Absurdo (Textos Políticos)*, Lisboa, ED. República, 1974.
- *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- *Artigos de Adolfo Casais Monteiro Publicados no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, Araraquara, Universidade Estadual Paulista (Cadernos de Teoria e Crítica Literária), 2 vols. 1983.
- *Estrutura e Autenticidade na Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, INCM, 1984.
- *O que Foi e o que não Foi o Movimento da “Presença”*, Lisboa, INCM, 1995.
- *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1999
- *Melancolia do Progresso*, Lisboa, INCM, 2003.

Organização de Edições

- *Cartas Inéditas de António Nobre* (Introdução e notas), Coimbra, Edições presença, 1934.
- *Cartas de Antero de Quental a António de Azevedo de Castelo Branco* (Prefácio e Notas), Lisboa, Edições Signo, 1942.
- *Fernando Pessoa – Poesia* (Seleção e Introdução), 2 vols. Lisboa, Editorial Confluência, 1942.
- *Peregrinação*, de Fernão de Mendes Pinto (Prefácio e fixação de Textos) 2 vols., Lisboa, Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-Brasileiro e Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1953.
- *Antero de Quental – Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1957.
- *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco (introdução), Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1961.
- *Poesias de Manuel Bandeira* (Seleção e Prefácio), Lisboa, Portugália Editora, 1968.
- *Fernão Lopes – Crónicas*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1968.
- *Fernão Mendes Pinto – Páginas da Peregrinação* (Prefácio, fixação e seleção de textos), Lisboa, Editorial Verbo, 1972.

Bibliografia Activa - José Régio

Ensaio / Crítica

- *Críticos e Criticados*, Porto, Brasília Editora, 1936.
- *Páginas de Doutrina e Crítica da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- *António Botto e o Amor Seguido de Críticos e Criticados*, Porto, Brasília Editora, 1978.
- *Confissões de um Homem Religioso*, Porto, Brasília Editora, 1983.
- *Escritos de Portalegre*. Recolha, introdução e notas de António Ventura. Portalegre, A cidade, 1984.
- *Ensaaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1964.
- *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1976.
- *Três Ensaaios Sobre Arte*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1967.
- *Crítica e Ensaio/1*, S/L, Círculo de Leitores, 1994.
- *Crítica e Ensaio/2*, S/L, Círculo de Leitores, 1994.

Poesia

- *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972.
- *Biografia*, Porto, Brasília Editora, 1978.
- *Cântico Suspenso*, Porto, Brasília Editora, 1968.
- *As Encruzilhadas de Deus*, Porto, Brasília Editora, 1981.
- *Fado*, Porto, Brasília Editora, 1984.
- *Mas Deus É Grande*, Porto, Brasília Editora, 1981.
- *A Chaga do Lado*, Porto, Brasília Editora, 1983.
- *Filho do Homem*, Porto, Brasília Editora, 1983.
- *Colheita da Tarde*, Porto, Brasília Editora, 1984.

Ficção

- *A Velha Casa – Uma Gota de Sangue*, I, Porto, Brasília Editora, 1981.
- *A Velha Casa – As Raízes do Futuro*, II, Porto, Brasília Editora, 1982.
- *A Velha Casa – Os Avisos do Destino*, III, Porto, Brasília Editora, 1980.
- *A Velha Casa – As Monstruosidades Vulgares*, IV, Porto, Brasília Editora, 1972.
- *A Velha Casa – Vidas São Vidas*, V, Porto, Brasília Editora, 1985.
- *Jogo da Cabra Cega*, Porto, Brasília Editora, 1982.
- *Há Mais Mundos* - Porto, Brasília Editora, 1973.

Bibliografia Activa – João Gaspar Simões

Ensaio /Crítica

- *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- *Crítica I – A Prosa e o Romance Contemporâneos*, Lisboa, INCM, 1999.
- *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Tomo I, Lisboa, INCM, 1999.
- *Crítica III - Poetas Contemporâneos*, Tomo II, Lisboa, INCM, 1999.
- *Crítica V – Críticos e Ensaístas Contemporâneos*, Lisboa, INCM, 1983.
- *Crítica VI – O Teatro Contemporâneo*, Lisboa, INCM, 2004.
- *Ensaio Sobre a Criação no Romance*, Porto, Editora Educação Nacional, 1944.
- *Natureza e Função da Literatura*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1948.
- *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Bertrand, 1950.

Bibliografia Passiva – José Régio / Adolfo Casais Monteiro / Presença

ANDRADE, João Pedro de, “Intenções e Realizações da *Presença* na Prosa de Ficção”, *Estrada Larga*, 1º vol.

— *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943.

BRITO CÂMARA, João de, *O Modernismo em Portugal – Entrevista com Edmundo de Bettencourt*, Funchal, 1944.

CARLOS, Luís Adriano, “O Classicismo Modernista” de José Régio, sep. de Línguas e Literaturas, XIII, Porto, 1991.

— “A Ideia de modernismo em Pessoa e Régio”, *Centenário do Nascimento de José Régio 1901 – 2001*, *Boletim Centro de Estudos Regianos*, Junho – Dezembro 2001, Nº 8 – 9, Câmara Municipal de Vila do Conde.

CASTILHO, Guilherme de, “Notas Breves Sobre o Último Livro de Adolfo Casais Monteiro”, in *O Diabo*, Nº 35 de 24/2/1935.

— *Idem*, “Ainda Algumas Considerações Sobre Adolfo Casais Monteiro”, 16/6/1935.

— “Algumas Notas Sobre os Três Primeiros Livros de Adolfo Casais Monteiro, in *Presença do Espírito*, Lisboa, INCM, 1989.

COELHO, Eduardo Prado, “Casais Monteiro: o Imprevisto Pássaro Clandestino”, in *Colóquio/Letras*, Nº 38, Lisboa, 1977.

— *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972.

— *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

— “Crítica. Nas Fronteiras do Ilimitado”, in *Diário de Lisboa*, Sup. Lit. De 9/10/1969.

— “Teorias da Presença”, in *Colóquio/Letras*, Nº 42, Março de 1978, pp. 518 – 524.

— “Adolfo Casais Monteiro: Literatura e Cultura”, in *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

— “Adolfo Casais Monteiro: Arte e Impersonalidade”, in *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

COELHO; Jacinto do Prado, «A Crítica Presencista», in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1987.

— “A Compreensão da Literatura em Adolfo Casais Monteiro”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1987.

CRUZ, Gastão, “A Teoria Poética e a Poesia de Adolfo Casais Monteiro”, *Seara Nova*, Nº 1489, Nov. de 1969.

- “Ainda a teoria Poética de A. C. M.”, *Idem* Nº 1492, Fev. de 1970.
- *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973.
- DACOSTA, Luísa, “Página de Diário. As Aguarelas de Júlio”, in *Colóquio/Letras*, Nº 57, 1980.
- DIONÍSIO, Mário, “O Caminho de Casais Monteiro”, *O Diabo*, Nº 187, 24/4/1938.
- FERREIRA, David Mourão, “Caracterização da *Presença* ou as Definições Involuntárias”, in *Tetracórnio*, Lisboa, 1955.
- *Os Ócios do Ofício*, Lisboa Guimarães, 1989.
- *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- *Vinte Poetas Contemporâneos*, 2ª Edição Revista e Ampliada, Lisboa, Edições Ática, 1980.
- FERREIRA, Vergílio, “Na Morte de Régio”, in *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Arcádia, 1976.
- FRANÇA, José Fernandes, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, Presença, 1992.
- GALHOZ, Maria Alliete, “Algumas Notas a Voo Sem Pássaro Dentro”, in *Nova Renascença*, Porto, Nº 3, Primavera de 1981, págs. 262-265.
- SIMÕES, João Gaspar, “Modernismo”, *Presença* 14/15, 1928.
- “Nós, a *Presença*, Sudoeste, Nº3, 1935.
- *Cartas de Fernando Pessoa*, Publicações Europa-América, 1957.
- *História do Movimento Presença*, Atlântida, 1958.
- *José Régio e a História do Movimento da “Presença” – Autobiografia*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia da “Presença” e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Inova, 1969.
- *Linguagem e Ideologia*, Porto, Inova, 1972.
- “Acerca da Poesia Lapidar: Fernando Pessoa e A. Casais Monteiro”. In *Linguagem e Ideologia*. Porto, Editorial Inova, 1972, págs. 119-125.
- GOTLIB, Nádía Battella, *O Estrangeiro Definitivo*, Lisboa, INCM, 1985.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio – A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1976.
- *José Régio, Uma Literatura Viva*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, 1977.
- *Do Orpheu ao Neorrealismo*, S/L, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1980.

LOPES, Óscar, “Geração da ‘*Presença*’”: «Adolfo Casais Monteiro», in *Entre Fialho e Nemésio*, Vol. II, Lisboa, INCM, 1987.

— “Doutrina Literária Presencista”, in *Entre Fialho e Nemésio*, Vol. II, Lisboa, INCM, 1987.

— “Alguns Poetas Ligados à *Presença*”, in *Diário de Lisboa*, Sup. Lit. 30/1/72.

— *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, Livraria Divulgação, 1961.

— “Recensão crítica de *Voo Sem Pássaro Dentro*, in *O Comércio do Porto*, “Cultura e Arte”, 14/9/1954.

— “A Crítica do Livro. A.C.M., *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*”, *Idem*, 28/4/1959.

LOURENÇO, Eduardo, “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo”, *Estrada Larga*, 3º Vol, Porto, Porto Editora, S/D, pp. 238 – 250

— “Alguns Doutrinários e Críticos Literários depois de Moniz Barreto” – Psicologismo e A-Historicismo da *Presença*”, in *Comércio do Porto*, Sup. Cultura e Arte, 8/V/1965.

— *Idem*, “A Correspondência Pessoa – Simões e o Mito da *Presença*”, 127VI/1957.

— “As Confissões Incompletas ou a Religião de Régio”, in *Colóquio/Letras*, Nº 11, Lisboa, 1973.

— *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1987.

MARTINHO, Fernando J. B., *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1971.

— Prefácio a *O que Foi e o que não Foi o Movimento da Presença*, INCM, 1995.

— *Pessoa e os Surrealistas*, Lisboa, Hiena Editora, 1988.

— MELLO e CASTRO, E. M., “Para Uma Síntese”, in *Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa Assírio & Alvim, *Documenta Poética*, 1973.

PIMENTEL, Fernando Jorge Vieira, *A Poesia da “Presença”, Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987.

— Introdução a *Crítica I*, de João Gaspar Simões, Lisboa, INCM, 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel, “A Poesia da *Presença* e a Retórica do Eu”, in *Colóquio/Letras*, 38, 1977.

MARTINS, Albano, “O Gérmem, o Sangue e a Essência de uma Obra”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, Nº 62, 5 a 18 de Julho de 1983.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *António Botto*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *António de Sousa – Livro de Bordo*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *A Poesia de José Régio*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *Carlos Queirós – Desaparecido*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *Sobre três Livros de Fausto José*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *Saul Dias*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *Miguel Torga – O Outro Livro de Job*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *Sobre Três Livros de Alberto de Serpa*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

— *Sobre Dois Livros de Pedro Homem de Mello*, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

NOGUEIRA, Albano, “Crítica a *Sempre e Sem Fim*”, in *Revista de Portugal*, Coimbra, Outubro de 1937.

RIBEIRO, Eunice, *Ver. Escrever. – José Régio, o Texto Iluminado*, Braga, Universidade do Minho, 2000.

ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985.

ROSA, António Ramos, “Casais Monteiro Perante a «Noite Opaca»”, in *Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa Assírio & Alvim, *Documenta Poética*, 1973.

— “Virtualidade e Contradição na Poesia de Adolfo Casais Monteiro”, in *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986.

SACRAMENTO, Mário, “João Gaspar Simões e a Poética Presencista”, *Estrada Larga*, 3º Vol.

— *Há uma Estética Neorrealista*, Lisboa, Publicações Dom Quixoste, 1968.

SANTOS, Américo Oliveira, “Em torno da Poética Regiana”, *Línguas e Literaturas*, Vol. VIII, Porto, 1991.

SENA, Jorge de, *Régio, Casais, a «Presença» e outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 75.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, Prefácio a “A Poesia da *Presença*, Estudo e Antologia”, de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

SIMÕES, João Gaspar, Recensão Crítica a *Confusão*, de Adolfo Casais Monteiro, *Presença*, 24, Janeiro de 1930.

— José Régio – *Poemas de Deus e do Diabo*, (2ª Edição) in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— José Régio – *Poemas de Deus e do Diabo*, (Nova Edição) in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— José Régio – *Biografia*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— José Régio – *Dois Estudos sobre José Régio – A Chaga do Lado*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— António de Navarro – *Ave de Silêncio*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Francisco Bugalho – *Paisagem*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Francisco Bugalho – *Poesia*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Saul Dias – *Sangue*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Carlos Queirós – *Breve Tratado de Não-Versificação*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— António de Sousa – *Sete Luas*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— António de Sousa – *Jangada*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Vitorino Nemésio – *O Bicho Harmonioso*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Vitorino Nemésio – *Nem Toda a Noite a Vida*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— Pedro Homem de Mello – *Segredo*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Pedro Homem de Mello – Pecado*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Pedro Homem de Mello – Miserere*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Pedro Homem de Mello – Adeus*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Pedro Homem de Mello – Os Amigos Infelizes*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Pedro Homem de Mello – Poemas Escolhidos*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Alberto de Serpa – A Vida É o Dia de Hoje*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Alberto de Serpa – Lisboa É Longe*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Alberto de Serpa – Fonte*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Alberto de Serpa – Pregão*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Alberto de Serpa – Poetas... Poetas...*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— *Alberto de Serpa – Vê se Vês terras de Espanha*, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos*, Lisboa IN-CM, 1999.

— “Apontamento Sobre a Obra de ACM”, *Novos Temas*, Lisboa, Inquérito, 1938.

SOUSA, João Rui, “O Rosto da Diversidade”, in *Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa Assírio & Alvim, *Documenta Poética*, 1973.

TORRES, Alexandre Pinheiro, “ACM como Poeta-Filósofo”, in *Bandarra*, 64, Porto, Setembro de 1958.

Bibliografia Geral

- AA. VV., *Arte y Escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- AA. VV., *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Direcção de José António Mayoral.
- AA. VV., *Concerto das Artes*; Porto, Campo das Letras, 2007, Organização Kelly Basílio, Mário Jorge Torres, Paula Morão e Teresa Amado.
- AA. VV., *Romanticism and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- AA. VV., *I Encontro de Estudos Românticos*, Departamento de Estudos Anglo-Americanos, Porto, FLUP, 2003.
- AA. VV., *Le Dualisme de L' Âme et du Corps – autour de Descartes*, Paris, Vrin, 1991.
- AA. VV., *Le langage comme Défi*, Paris, Les Cahiers de Paris VIII, 1991, Direcção de Henri Meschonnic.
- AA. VV., *Les Arrière-gardes au XX ème Siècle – L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, Direcção de William Marx.
- AA. VV., *Lingüística del Texto*, Compilação de Enrique Bernárdez, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- AA. VV., *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- AA. VV., *Persistência da Obra – Arte e Política*, Organização de Tomás Maia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.
- AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- AA. VV., *Poesia da Ciência – Ciência da Poesia*, Lisboa, Escher, 1991.
- AA. VV., *Teoria da Literatura – Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- AA. VV., *Transpositions*, Toulouse, Université de Toulouse Mirail, 1986.
- AA. VV., *Teoria de los Géneros Literários*, Madrid, Arco/Libros. S.A. 1988.
- AA. VV., *Teoria Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- AA. VV., *Lucien Goldmann et la Sociologie Littéraire – Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- ABAD, José M. Cuesta, *La Escritura del Instante*, Madrid, Akal, 2001.

- ABRAMS, M., *The Mirror and the Lamp – Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1960.
- ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d.
- *Notas Sobre Literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ideia da Prosa*, Lisboa, Cotovia, 1999.
- ALFERI, Pierre, *Procurar uma Frase*, Lisboa, Vega, 1999.
- ALLEAU, René, *A Ciência dos Símbolos*, Lisboa, Edições 70, 1986.
- ALONSO, Amado, *Matéria y Forma en Poesia*, Madrid, Gredos, 1977.
- ALONSO, Dámaso, *Antologia de Nuestro Monstruoso Mundo*, Madrid, Cátedra, 1985.
- ANGENOT, Marc, *La Parole Pamphlétaire – Typologies des Discours Modernes*, Paris, Payot, 1982.
- ANTÓNIO, Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro Universidade, 1986.
- APEL, Karl-Otto, *Ética e Responsabilidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 2007.
- ARENDT, Hannah, *A Vida do Espírito*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo, *lo Artístico y lo Estético*, Madrid, Casimiro, 2010.
- (Completar)
- ARISTÓTELES, *de l'Âme*, Paris, VRIN, 1985.
- AUERBACH, Erich, *Introdução aos Estudos Literários*, (Trad. de José Paulo Paes), São Paulo, Editora Cultrix, S/D.
- BADIOU, Alain, *Pequeno Manual de Inestética*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- BAERTSCHI, Bernard, *Les Rapports de l' Âme et du Corps*, Paris, Vrin, 1992.
- BAPTISTA, Abel Barros, «O Desaparecimento do Ensaio », in in AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique de la Création Verbale* (1979), Paris, Gallimard, 1984.
- *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARBOSA, Pedro, *Metamorfoses do Real*, Porto, Afrontamento, 1995.
- BARILLI, Renato, *Curso de Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- *Retórica*, Lisboa, Presença, 1979.

- BARRENTO, João, “Ensaio e Totalidade”, in in AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- “Prefácio” a *Ideia da Prosa*, de Giorgio Agamben, Lisboa, Cotovia, 1999.
- BARTHES, Roland, *L’Empire des Signes*, Paris, Flammarion, 1970.
- *A Aventura Semiológica*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- Philippe Sollers, Michel Butor, Jean Daniel, Jean Lacouture, *Escrever... Para Quê? Para Quem?...*, Lisboa, Edições 70, s/d.
- *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 2001.
- *O Efeito do Real*, Lisboa, Dom Quixote, 1984.
- *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1983.
- *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1973.
- Um Olhar Político Sobre o Signo*, Lisboa, Editorial Vega, S/D.
- *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Henri Lefebvre, Lucien Goldmann, *Literatura y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Martines Roca, 1969.
- BATAILLE, Georges, *Les Larmes d’ Eros*, Paris, Union Générale d’ Éditions, 1961.
- Georges, *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1988.
- BAUDELAIRE, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega, 1993.
- *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1972.
- *Écrits sur l’Art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean, *L’ Échange Symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Reflexiones Filosóficas acerca de la Poesia*, Buenos Aires, Aguilar, 1964.
- *Esthétique*, Paris, L’ Herne, 1988.
- BAYER, Raymond, *História da Estética*, Lisboa, Estampa, 1979.
- BEDATE, Pilar Gómez, *Poetas Espagnoles del Siglo Veinte*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1999.
- BEARDSLEY, Monroe e John Hospers, *Estetica – História y Fundamentos*, Madrid, Catedra, 1993.
- BÉGUIN, Albert, *L’ Âme Romantique et le Rêve*, Paris, José Corti, 1991.

- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.
- BELSEY, Catherine, *A Prática Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- BENSE, Max, *Pequena Estética*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- BENVENISTE, Émil, «Sémiologie de la Langue», in *Problèmes de Linguistique Générale* (1966), Vol. I, Paris, Gallimard, 1981.
- BERGSON, Henri, *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- *Matière e Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- BERKELEY, *Tratado do Conhecimento Humano*, Lisboa, INCM, 2000.
- BERRIO, António Garcia, *Ut Poesis Pictura – Poética del Arte Visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- *Teoria de la Literatura (la construccion del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.
- e Javier Huerta Calvo, *Los Géneros Literários: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BERTRAND, Jean-Pierre e Pascald Durand, *La Modernité Romantique*, Paris – Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.
- BESSIÈRE, Jean, *Dire le Littéraire – Points de Vue Théoriques*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1990.
- *Literatura e Representação*», in AA. VV., *Teoria Literária*, Lisboa,
- *Enigmaticité de la Littérature*, Paris, PUF, 1993.
- BLANCHÉ, Robert, *Des Catégories Esthétiques*, Paris, VRIN, 1979.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de L'Art*, Paris, Seuil, 1992.
- BRANCO, José Fernando de Castro, *Poética do Sensível Em Albano Martins*, Lisboa, Roma Editora, 2004.
- *Recensão a Matéria Poética*, de Maria João Reynaud, *Colóquio/Letras*, 179, de Janeiro/Abril 2012, pp.259 – 262.
- BRETON, Stasnilas, *Poétique du Sensible*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988.
- BRETT, R. L., *La Filosofía de Shaftesbury y la Estética Literaria del Siglo XVIII*, Córdoba,

- Universidad Nacional de Córdoba, s/d.
- BRUNSCHWICG, Léon, *Spinoza et ses Contemporains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- BRUYNE, Edgar de, *Historia de la Estética*, Madrid, La Editorial Católica, 1963.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *La Folie du Voir*, Paris, Galilée, 1986.
- BUESCO, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.
- BÜRGER, Peter, «Problemas de Investigación de la Recepción», in AA. VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- COELHO, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- CARLOS, Luís Adriano, *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites: Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, Dissertação de Mestrado, Porto, FLUP, 1986.
- “A Metáfora Elementar”, *Perfil – Revista de Artes e Letras*, 1, Fafe, Janeiro 1992.
- “Paraliteratura e Obscenitas”, *Letras & Letras*, 4, Porto, Fev. 1988.
- “Pintura e Poesia na Mesma Pessoa”, prefácio a Saúl Dias – *Obra Poética*, Porto, Campo das Letras, 2001.
- “Uma Árvore no Meio do Cosmos ou o Retorno do Sublime”, Introdução a *Árvore – Folhas de Poesia*, Edição fac-similada, Porto, Campo das Letras, 2003.
- *Fisiologia do Gosto Literário*, Introdução a *A Alegria do Mal – Obra Poética I – 1979 - 2004*, de José Emílio-Nelson, Famalicão, Edições Quasi, 2004.
- *Um Génio Que Não Era Um Santo*, Prefácio a *Ensaio Camilianos*, de Óscar Lopes, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2007.
- CARRETER, F. Lázaro, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1979.
- CASTIN, Nicolas, *Sens et Sensible en Poésie Moderne et Contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- CAWS, Mary-Ann, «Poème Long, Pème Court», in *Modernités 8 – Le Sujet Lyrique en Question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.
- CHAMPIGNY, Robert, *Pour Une Esthétique de L’Essai*, Paris, Lettres Modernes, 1967.

- CHLUMSKY, Milan, «Esthécité, Érotisme et Pornographie», *Révue d'Esthétique*, Paris, Union, Générale d'Éditions, 1978.
- CHKLOVSKI, Victor, "A Arte como Processo", in *Teoria da Literatura – I – Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- COHEN, Jean, *Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, D. Quixote, 1976.
- COELHO, Eduardo Prado, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.
- COLLOT, Michel, «Le Sujet Lyrique Hors de Soi», in AA.VV, *Figures du Sujet Lyrique*, Dir., Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- CONDILLAC, *Traité des Sensations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- COMPAGNON, Antoine, *Para que Serve a Literatura?*, Porto, Deriva Editores, 2010 — *Le Démon de la Théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- CORTÉS, Carolina Corbacho, *Literatura y Arte: el Tópico «ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- COSERIU, Eugenio, *Teoría del Langage y Lingüística General*, Madrid, Gredos, s/d.
- COUTURIER, Maurice, *La Figure de L'Auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- CRESPO, Angel, *Juan Ramón Jiménez y la Pintura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- CRESSOT, Marcel, *O Estilo e as suas Técnicas*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- CROCE, Benedetto, *Estética*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1962.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969.
- e Felix Guattari, *Rizoma*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- e Claire Parnet, *Diálogos*, Lisboa, Relógio D' Água 2004.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- DESSONS, Gérard, *L'Art et la Manière – Art, Littérature, Langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- DIAS, Isabel Matos, *Uma Ontologia do Sensível*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999.
- DICKIE, George, *Introdução à Estética*, Lisboa, Bisâncio, 2008.
- DILTHEY, Wilhelm, *Sistema de la Ética*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1973.
- DU BOS, Charles, *Aproximations*, Paris, Éditions R.-A. Corrêa, 1932.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique*, I e II, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

- “L’ Art de Masse N’Existe Pas” in *Revue d’ Esthétique*, Nº ¾, Union Générale d’ éditions, 1974.
- *Arte t Politique*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1974.
- EAVES, Morris e Michael Fischer, *Romanticism and Contemporary Criticism*, Nova York, Cornell University Press, 1986.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1967.
- *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, S/D.
- ELIOT, T. S., *Ensaaios de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- ESCARPIC, Robert, *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, S/D.
- FARAGO, France, *A Arte*, Porto, Porto Editora, 2002.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A., *A Ironia Romântica – Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, INCM, 1987.
- FERREIRA, Virgílio, *Arte e Tempo*, S/L, Edições Rolim, s/d.
- FERRARI, Federico, “Aristocracia da Arte”, in AA. VV. *Persistência da Obra – Arte Política*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus*, Paris, Grasser & Fasquelle, 1990.
- FISH, Stanley, *Is There A Text In This Class? – The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, 1980.
- FLORENCE Braunstein e Jean-Fraçois Pépin, *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições Setenta, s/d.
- FOKKEMA, Douwe W., *História Literária – Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, S/D.
- FORMALISTAS Russos, *Teoria da Literatura I e II*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 2002.
- *Qué Es un Autor?*, Córdoba, 2010.
- FOWLER, Alaister, “Género y Canon Literario”, in AA. VV., *Teoria de los Géneros Literários*, Madrid, Arco/Libros. S.A. 1988.
- FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- *O Impressionismo*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- FRANK, Manfred, Jean-Paul Larthomas, Alexis Philonenko, Dominique Janicaud, *Sobre a Terceira Crítica*, Lisboa, Instituto Piaget, 2007.

- GADAMER, Hans – Georg, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.
- GARCIA, Guadalupe Valência, *Entre Cronos y Kairós – Las Formas del Tiempo Sóciohistórico*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2007.
- GASNIER, Marie-Dominique, «Trouver un Corps - Éléments pour une Pensée Chrétienne», in AA.VV., *Le Corps*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1992.
- GENETTE, Gérard, «Langage Poétique, Poétique du Langage», in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *L' Oeuvre de l' Art – La Relation Esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- « Introduction à l'Architexte », in *Théorie des Genres*, AA. VV., Paris, Seuil, 1986.
- *L' Oeuvre de l' Art – Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- GEUSS, Raymond, *Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt*, Campinas, Papirus Editora, 1988.
- GHIL, René, *Traité du Verbe*, Paris, Alcan Lévy, 1887.
- GIL, José, *Imagem Nua*, Lisboa, Relógio d'água, 1996.
- *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- GIRONS, Baldine Saint, *Lo Sublime*, Madrid, Machado Libros, 2008.
- GOMBROWICZ, Witold, Madrid, Sequitur, 2009.
- GÓMEZ, Luís A. Acosta, *El Lector y la Obra – Teoria de la Recepción Literária*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- GOMES, Pinharanda, *Filosofia Grega Pré-Socrática*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994.
- GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte – Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006.
- «Notas sobre quatro filmes de Godart, Buñuel e Pasolini, in *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Editorial Estampa, 1980.
- GOLDMANN, Lucien, *Epistemologia e Filosofia Política*, Lisboa, Editorial Presença, 1884.
- *Pour Une Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GONZÁLEZ, Javier, *El Cuerpo e la Letra*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.

- GOULART, Rosa Maria *Romance Lírico o Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990.
- “O Ensaio: Convenções de Género e Opções Discursivas”, in AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- GRASSI, Ernesto, *Arte e Mito*, Lisboa, Livros do Brasil, S/D.
- GUENÂNCIA, Pierre, *L’Intelligence du Sensible*, Paris, Gallimard, 1998.
- GUERREIRO, Fernando, «Duas concepções de Mimese: Da Pintura à Poesia», *Revista da Faculdade de Letras*, 15, Lisboa, 1993.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo Uno y lo Diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- *Teorias de la Historia Literária*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1989.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.
- *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, INCM, 1982.
- *Artes Plásticas e Literatura – Do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, «Consequências de una Estética de la Recepción, o: La Ciencia Literária como Sociología de la Comunicación», in AA. VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- GUSDORF, Georges, *Le Romantisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1982.
- HALMI, Nicholas, *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford, Oxford Press, 2007.
- HAMON, PHILIPPE, “Um Discurso Determinado”, in *Literatura e Realidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1984.
- HARO, Pedro Aullón de, “El Ensayo y el Proceso de la Literatura Moderna”, in AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- HEGEL, *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1980.
- *Fenomenologia do Espírito*, São Paulo, Editora Vozes, 2002.

- HEIMONET, Jean-Michel, *Politiques de L'Écriture – Bataille / Derrida*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1989.
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Hinos de Holderlin*, Lisboa, Instituto Piaget, 2004.
- *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HELENO, José Manuel, *A Experiência Sensível – Ensaio Sobre a Linguagem e o Sublime*, S/L, Fim de Século, 2002.
- HENRY, Michel, *Incarnation - Une Philosophie de la Chair*, Paris, Seuil, 2000.
- HERDER, *Ensaio Sobre as Origens da Linguagem*, Lisboa, Antígona, 1987.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une Théorie du Langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.
- HOTTOIS, Gilbert, *História da Filosofia – Da Renascença à Pós-Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003.
- HOHENDAHL, Peter Uwe, «Sobre el Estado de la Investigación de la Recepción», in in AA. VV., *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Direcção de José António Mayoral.
- HUGO, Victor, Prefácio a *Cromwell*, Paris, Hetzel, S/D.
- HUISMAN, Denis, *A Estética*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- HUME, David, *Tratado da Natureza Humana*, Lisboa, Gulbenkian, 1988.
- *La Norma del Gusto y Otros Ensaïos*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*, Lisboa, INCM, 1994.
- *Meditações Cartesianas*, Porto, Rés, S/D.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- IMBERT, Enrique Anderson, *A Crítica Literária: Seus Métodos e Problemas*, Coimbra, Almedina, 1986.
- INGARDEN, Roman, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- ISAAH, Berlin, *A Apoteose da Vontade Romântica*, Lisboa, Bizâncio, 1999.

ISER, Wolfgang, *L'acte de Lecture – Théorie de L'Effet Esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, editeur, 1976.

— “El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico”, in AA. VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Dirección de José António Mayoral.

JAKOBSON, Roman, *Six Leçons sur le Son et le Sens*, Paris, Les Éditions Minuit, 1976.

— *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Éditions Minuit, 1973.

— e Linda Waugh, *La Charpente Phonique du Langage*, Paris, Les Éditions Minuit, 1980

JAUSS, Hans Robert, *Experiencia Estetica y Hermeneutica Literaria – Ensayos en el Campo de la Estetica*, Madrid, Taurus Editiones, 1986.

— *A Literatura Como Provocação*, Lisboa, Vega, 2003.

— «El Lector como Instancia de una Nueva Historia de la Literatura», in AA.

VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Dirección de José António Mayoral.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo*, México, Aguilar, 1962.

— *La Querelle de L'Art Contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

JIMENEZ, Marc, *Adorno: Art, Idéologie et Théorie de L' Art*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

KLEIN, Robert, *La Forme et L'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1975.

KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, D. Quixote, 1991.

KANT, Emmanuel, *Le Jugement Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

— *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1998.

— *Crítica da Razão Pura*, Lisboa, INCM, 2001.

KRAUS, Ursula Doetsch, *La Sinestesia en la Poesía Española*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1992.

KRIEGER, Murray, *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

— *Theory of Criticism. A Tradition and its System*, Londres, The Johns HopKins Press, 1988.

KUBLER, George, *La Configuration del Tiempo*, Madrid, Editorial Nerea, 1988.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philipe et Jean-Luc Nancy, *L' Absolu Littéraire – Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- “El Problema de la Écfrasis”, in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- LANGER, Susanne, «Sentimento e Forma», in *Estética*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- *Problems of Art*, S/L, The Scribner Library, 1957.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Gulbenkian, 1972.
- LAUDE, Jean, «Sobre el Análisis de Poemas y Quadros», in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- LAVELLE, Louis, *La Dialectique du Monde Sensible*, Paris, Presses Universitaires de France. 1954.
- LÉGER, Fernand, *Fontions de la Pinture*, Paris, Gouthier, 1965.
- LEJEUNE, Philippe, *Je Est un Autre – L'Autobiographie, de la Littérature aux Médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön*, London, J.M. Deul & Sens, 1930.
- LEVINAS, Emmanuel, *Ética e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- «La Transcendance des Mots», in *Hors Sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- LEVINAS, Emmanuel, *Essais sur le Penser-a-L'Autre*, Paris, Éditions Grasset&Fasquelle, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Olhar, Ouvir, Ler*, Porto, Asa, 1995.
- LIMA, Sílvio, *Ensaio Sobre a Essência do Ensaio*, Arménio Amado Editor, Coimbra, 1964.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La Era del Vacío*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
- LOCKE, John, *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- LOPES, Óscar, *Modo de Ler*, Porto, Inova, 1972.
- LOPES, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.
- “Precedências Desajustadas”, in AA. VV. *Persistência da Obra – Arte e Política*, org. Tomás Maia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.
- LOYAZA, Daniel «Aristote: la Place du Corps», In AA.VV., *Le Corps*, Paris, VRIN, 1992.
- LOTMAN, Iuri, *Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

- LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa, Dom Quixote, 1983.
- *Pessoa Revisitado*, Lisboa, Gradiva, 2000.
- LÖWY, Michael e Robert Sayre, *Revolta e Melancolia*, Lisboa, Bertrand Editora, 1997.
- LUKÁCS, Georg e Anna Seghers, *O Escritor e o Crítico*, Lisboa, Publicações D. Quixote, S/D, pp. 146 – 150.
- *Introdução a uma Estética Marxista*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978.
- *Ensayos Sobre el Realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965.
- *Problèmes du Réalisme*, Paris, L’Arche, 1975.
- *Realismo e Existencialismo*, Lisboa, Arcádia, S/D.
- *L’Âme et les Formes*, Paris, Gallimard, (1911), 1974.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de Dés*, in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Crise de Vers*, in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1976.
- MAN, Paul de, *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999.
- *A Resistência à Teoria* ; Lisboa, Edições 70, 1989.
- *La Ideologia Estética*, Madrid, Catedra, 1996.
- MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- MARÍAS, Julian, *El Método Histórico de las Generationes*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- MARKIEWICZ, Henryk, «*ut pictura poesis* : História del Topos y del Problema», in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- MARTELO, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004.

- MARTINHO, Fernando J. B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996.
- MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1997.
- MARTINS, Manuel Frias, *Matéria Negra*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.
- MATISSE, Henri, *Écrits et Propos sur L'Art*, Paris, Hermann, 1972.
- MENDES, Ana Paula Coutinho, *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, Famalicão, Quasi Edições, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du Monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- *Existence et Dialectique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- *Notes de Travail*, Paris, Gallimard, 1996.
- *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1992.
- *O Visível e o Invisível*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MESCHONNIC, Henri, *Poésie Sans Réponse*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Modernité Modernité*, Éditions Verdier, dijon, 1988.
- «Le Langage comme Défi», in *Les Cahiers de Paris VIII*, Saint-Denis, 1991.
- *Les États de la Poétique*, Paris, Puf, 1985.
- MICHAUD, Yves, *Critères Esthétiques et Jugement de Goût*, Paris, Hachette, 1999.
- MITCHELL, W. J. T., «Más Allá de la Comparación: Imagen, Texto y Método», in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- MONEGAL, Antonio, «Diálogo y Comparación Entre las Artes», in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2001.
- MONTAIGNE, Michel de, *Da Amizade e outros Ensaios*, Tr. Rui Bertrand Romão, Lisboa, biblioteca Editores Independentes, 2009.
- MUKAROVSKÝ, Jan, *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.
- NANCY, Jean Luc, *Corpus*, Lisboa, Vega, 2000.
- “Arte e Cidade”, in *Persistência da Obra – Arte e Política, – Arte Política*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.
- NOGUÉ, Jean, *La Signification Sensible*, Fontainebleau, Éditions Montaigne, 1936.
- ORTEGA Y GASSET, *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Vega, 1996.
- *En Torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

- “La Idea de las Generationes”, in *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- O’NEILL, John, *Le Corps Communicatif*, Paris, Klincksieck, 1994.
- PANOFSKY, Erwin, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993.
- PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- *Chama Dupla – Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- *Signos em Rotação* (1966), São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.
- *La Outra Voz – Poesia y Fin de Siglo*, Barcelona, Barral, 1990.
- PEILLON, Vincent, *La Tradition de L’Esprit-Itinéraire de Merleau-Ponty*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1994.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.
- *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.
- *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, almedina, 1979.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, 8ª Edição, Lisboa, Gulbenkian, 1998.
- PERNIOLA, Mário, *Do Sentir*, Lisboa, Presença, 1993.
- *Pensando o Ritual, Sexualidade, Morte, Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000.
- *A Estética do Séc. XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Edições Ática, 1973.
- *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*, Lisboa, Edições Ática, 1973.
- PEYRE, Henri, *O Romantismo*, Men Martins, Edições Europa-América, S/D.
- *Les Générations Littéraires*, Paris, Boivin Et Cie, 1948.
- PICARD, Michel, *Lire le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- PIMENTEL, Manuel Cândido, *Elementos para uma Fenomenologia Literária do Texto Filosófico*, in *Philosophica* nº 9, Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997.
- PITA, António Pedro, *Unidade no Neorrealismo Português*, Porto, *Conflito e Campo das Letras*, 2002.

- PLATÃO, *Crátilo*, int. de José Trindade Santos, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- *O Banquete ou do Amor*, Coimbra, Atlântida, s/d.
- PONGE, Francis, *Métodos*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- POULET, Georges, *Etudes sur le Temps Humain*, Paris, Éditions du Rocher, 1952.
- QUEVEDO, Amália, *De Foucault a Derrida*, Pamplona, Eunsa, 2001.
- RIFATERRE, Michael, «La Ilusión de Écfrasis», in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- RENÉ WELLECK e AUSTIN WARREN, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Europa-América, 1976.
- REYNAUD, Maria João, *Matéria Poética – Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Afrontamento, 2008.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Paris Seuil, 1975.
- *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- *Du Texte à L' Action*, Paris, Seuil, 1986.
- *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le Monde Sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RIFFATERRE, Michael, « A Ilusão Referencial », in *Literatura e Realidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1984.
- RIOUT, Denys, *Qu'Est-ce que l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, 2000.
- ROCHA, Clara, «Gerações, Gerações, Gerações... », *Nova Renascença*, Janeiro/Março, 1986.
- ROSA, António Ramos, *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986.
- RORTY, Richard, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Lisboa, Presença, 1994.
- ROTHER, Arnold Rother, “El Papel del Lector en la Crítica Alemana Contemporánea”, in AA. VV., *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Direcção de José António Mayoral.
- RUSKIN, John, *Les Peintres Modernes*, Tr. E. Cammaerts, Paris, H. Laurens Éditeur, 1928.
- SACRAMENTO, Mário, *Há Uma Estética Neorrealista*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1968
- SANTERRES-SARKANY, Stéphane, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Europa-América, 1991.
- SANTOS, José Trindade, *Antes de Sócrates*, Lisboa, Gradiva, 1992.

- SARTRE, Jean Paul, *L'Existencialisme Est un Humanisme*, Paris, Nagel, 1962.
- *Qu'Est-ce que la Littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- *Critiques Littéraires*, Gallimard, 1947.
- *La Transcendance de L'Ego*, Paris, Vrin, 1966.
- *Critiques Littéraires*, Paris, Gallimard, (1947), 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Du Texte au Genre», in *Théorie des Genres*, AA. VV., Paris, Seuil, 1986.
- *Adieu à L'Esthétique*, Paris, PUF, 2000.
- *L'Art de L'Âge Moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano – numa série de cartas e outros textos*, Lisboa, INCM, 1994.
- SCHLEGEL Friedrich, *Lucinde*, Paris, Aubier, 1943.
- F. Schleiermacher, F. Ast, A. W. Schlegel, A. F. Bernhardt, W. Dilthey, *Critique et Herméneutique dans le Premier Romantisme Allemand*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- SCHLOSSER, Julius, *Literatura Artística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- SCOTT, Grant F., *The Sculpted Word – Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, London, University Press of New England, 1994.
- SENA, Jorge de, Prefácio a *Líricas Portuguesas*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- “R. M. Rilke, Post-Simbolista” in *Nova Renascença*, 35-38, Porto, Julho/Julho, 1989/90.
- “Para uma Definição Periodológica do Romantismo português”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974.
- SÉRGIO, António, Prefácio a *Três Diálogos*, de George Berkeley, INCM, 2000.
- *Ensaio*, Tomo III, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1980.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo, *Pensar a Sensibilidade*, Lisboa, centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007.
- SHELLEY, *Defesa da poesia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- SILVA, Rui Sampaio da, “As Perspetivas da Hermenêutica, da Desconstrução e do Pragmatismo, in in AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina, 1999.

- SOURIAU, Étienne, *Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969.
- SPITZER, Leo, *Linguística e História Literária*, Madrid, Gredos, 1997.
- *Essays on English and American Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1962.
- STAIGER, Emil, *Conceptos Fundamentales de Poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- STAROBINSKI, Jean, *Table d'Orientation*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1989.
- STEINER, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- *A Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.
- STEINER, Wendy, «La Analogia entre Pintura y la Literatura», in *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- STIERLE, Karlheinz, «Qué significa 'Recepción' en los Textos de Ficción?», in AA. VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Direcção de José António Mayoral.
- TODOROV, Tzvetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1997.
- *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, edições 70, 1978.
- *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971.
- TOLSTOÏ, Léon, *Qu'est-ce que L'Art*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1931.
- TORRE, Guillermo de, *Las Metamorfosis de Proteo*, Madrid, Ediciones de la Revista Occidente, 1956.
- TOURAINE, Alain, *Critique de la Modernité*, Paris, Fayard, 1992.
- VALÉRY, Paul, *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960.
- *Discurso sobre a Estética Poesia e Pensamento Abstrato*, Lisboa, Vega, 1995.
- VARGA, Aron Kibédi, «Retórica e Produção do Texto», in AA. VV., *Teoria Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- *Les Constantes du Poème*, Paris, Éditions Picard, 1977.
- VARGA, Áron, «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagem», in AA. V.V., *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos, 2000.
- VATIMO, Gianni, *As Aventuras da Diferença*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- VENTURI, Lionello., *História da Crítica de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2007.

- VIGNEAULT, Robert, *L'Écriture de L'Essai*, Montréal, Éditions de L'Éxagone, 1994.
- WABURTON, Nigel, *O que é a Arte?*, Lisboa, Bisâncio, 2007.
- WEISSTEIN, Ulrich, *Comparative Literatura and Literary Theory – Survey and introduction*, London, Indiana University Press, 1973.
- WELLEK, René, *Une Histoire de la Critique Moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1996.
- , Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Men Martins, Publicações Europa-América, 1976.
- Williams, Bernard, *Introduccion a la Etica*, Madrid, Cátedra, 1998.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Matemático & Investigações Filosóficas*, Lisboa, Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- WITTMANN, Heiner, *L'Esthétique de Sartre*, Paris, L' Harmattan, 2001.
- YVANCOS, José Maria Pozuelo, “El Ensayo y la Figuración Narrativa del Yo” in AA. VV., *Poéticas do Ensaio*, Coordenação de Rosa Maria Goulart, Universidade de Coimbra / Universidade dos Açores, 2010.
- YVES, Michaud, *Critères Esthétiques et jugement de Goût*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2007.
- ZASK, Joëlle, *Art et Démocratie*, Paris, 2003.
- ZÉRAFFA, Michel «Érotique/Esthétique», *Révue D'Esthétique*, 1/2 Paris, Union Générale.
- ZIMMERMANN, Bernhard, «El Lector como Productor : en Torno a la Problemática del Método de la Estética de la Recepción», in AA. VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, Direcção de José António Mayoral.
- ZINK, Michel, *La Subjectivité Littéraire*, Paris, PUF, 1985.
- ZUMTHOR, Paul, *Babel ou o Inacabamento*, Lisboa, Bisâncio, 1998.

Índice

Primeira Parte

Preâmbulo.....	5
 1 - <i>presença</i>: Identidade e Acção	
1.1 – <i>Presença</i> : Realidade e Mito	13
1.2 - <i>Presença</i> : Círculos concêntricos	46
1.3 – O Espaço da(s) Arte(s) na Linha Editorial da Revista(s)	60
1.4 – Régio: A Presença da <i>presença</i>	66
 2 - O Movimento <i>Presença</i>: Um Modernismo Neo-Romântico	
2.1- <i>Presença</i> : Uma Confluência Estética e Ética.....	81
2.2- Entre Romantismo e Modernismo; a Lição de Benedetto Croce	108
2.3- Modernismo(s)	121

Segunda Parte

1 – Adolfo Casais Monteiro e a Doutrina Estética da <i>Presença</i>	148
2 - Estética e percurso cognitivo: Doutrina, Crítica, Teoria, Teoria Crítica....	200
3 - Doutrinação e Percepção Estética: O Leitor, o Texto, a Arte	249
4 - Formas do Pensamento Estético: A Literatura de Ideias	297
5 – Ideologia e Temporalidade: Encruzilhadas.....	344
 Fecho	 395

Apêndice

Nota Biobibliográfica.....	401
-----------------------------------	------------

Bibliografia

Bibliografia activa.....	405
Bibliografia passiva.....	410
Bibliografia geral.....	416